L'ARCO D'ULISSE

DI

ENRICO THOVEZ

Il Poema dell'adolescenza. Torino, R. Streglio e C., 1901.

Il Pastore, il Gregge e la Zampogna. Napoli, R. Ricciardi, 1910 (II edizione: 1911; III: 1920).

Mimi dei Moderni, Napoli, R. Ricciardi, 1919.

Il Vangelo della Pittura ed altre Prose d'Arte. Torino, S. Lattes e C., 1921.

L'arco d'Ulisse - Prose di Combattimento. Napoli, R. Ricciardi, 1921.

Il Medioevo dorico e lo stile del Dipylon. Roma, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, 1903.

L'opera pittoresca di Vittorio Avocado. Torino, E. Celanza, 1912.

ENRICO THOVEZ

L'arco d'Ulisse

PROSE DI COMBATTIMENTO



NAPOLI
RICCARDO RICCIARDI EDITORE
1921

Napoli - Stab. Tip. SILVIO MORANO - S. Sebastiano 48 p. p. - Telef. 8-54

INDICE

LA COMMEDIA DEL CENTENARIO DEL TASSO

NOVELLA PRIMAVERILE

Cominciarono i giornali colla storia del prete e dei tre denti... cioè no; cominciò il ministro Baccelli coll'indire il famoso concorso fra gli studenti delle facoltà di lettere per uno *Scritto sul Tasso*. Il tempo stringe, diceva la circolare ministeriale, non si pretende quindi un lavoro dotto, un lavoro di polso, che faccia progredire gli studi tasseschi, ma un lavorino garbato di impressioni e di ricordi, qualchecosa di grazioso e di commosso, che faccia versare una lagrimetta alle eleganti signore che assisteranno al centenario. Questo il sugo della prosa ministeriale. Si voleva cioè (era forse meglio saltare il fosso, e dirlo più chiaro) si voleva una bella *composizione*. Ah! quando io lessi questo me ne rallegrai dentro il cuore per la futura letteratura italiana; perchè, io pensai, l'Italia è cosi felicemente ricca di genii, che, per poco che i ministri ci pensino, di composizioni così ce ne sarà da farne una alla settimana, e non v'è chi non veda quanto profitto ne verrà alle lettere ed alla coltura.

Io non ho letto i lavori dei venticinque concorrenti, ma mi figuro che la quercia di Sant'Onofrio e il pianto del Leopardi, la prigione di Ferrara e la visita del Byron, ci faranno una bella figura. Ben è vero che ho inteso dire

che la quercia non sia più quella e che la prigione che si fa vedere a Ferrara è un canile che col Tasso non ha che fare; ma per sapere la verità vera su queste cose mi bisognerebbe leggere le quindicimila pagine in ottavo che il professore Solerti ha pubblicato pel centenario, dopo dieci anni di studi e di viaggi a súe spese, ed io non ne ho punta voglia, perchè, con tutta probabilità, non avrei più tempo a leggere altri libri per tutta la vita. Ora per quanto io sia curiosissimo di sapere se, per esempio, il padre del Tasso sia morto prima o dopo la mezzanotte del 4 settembre 1569 (nel qual caso sarebbe morto invece il 5) pure potrebbe darsi che mentre io fossi intento a meditare il dottissimo lavoro, Antonio Fogazzaro pubblicasse un suo nuovo romanzo, ed io di non poterlo leggere avrei grandissimo dispiacere.

Venne dunque, dicevo, dopo il concorso del ministro la storiella dei giornali, di quel prete che aveva portato al Baccelli tre denti del Tasso avuti probabilmente nel segreto della confessione da qualche moribondo tormentato dai rimorsi del furto, ed io mi dissi: quali tragici eventi! Di queste cose non ne capitano che ai genii o agli apostoli, perchè appunto avevo letto poco prima dei tre peli delle barba di Maometto inviati dal sultano agli armeni, e misteriosamente rubati; e aspettai se mai non venisse alla luce anche la barba del Tasso. Ma non fu, ed io sperai che almeno i concorrenti alla laurea capitolina non si lascerebbero sfuggire questa giunta alla derrata: con un opportuno e ingegnoso accenno al trafugamento delle ossa di Dante per parte dei monaci di Ravenna, c'era da fare una bellissima mozione degli affetti sull' essenza divina del genio che induce al furto persino la brava gente.



Ah! la parola mi è scappata, e si impunta, e non mi vuol lasciar proseguire nella mia rassegna delle feste del centenario. Era proprio un genio, come dicono, domanda una voce dentro di me, il poeta della Gerusalemme?

Ecco, io mi ricordo che quand'ero ragazzo e andavo a scuola e studiavo a memoria: *Non cala il ferro mai che appien non colga, — nè coglie appien che piaga anco non faccia, — nè piaga fa...* (quel piagafà... Mi accorgo adesso che il professore che mi spiegava come qualmente questa fosse una *progressione*, e che nella Gerusalemme trovava tutte le figure e gli ammaestramenti del mondo, non si accorse mai di questo bellissimo esempio di cacofonia, certo messo apposta per comodo degli insegnanti, perchè non è ammissibile che un grande poeta come il Tasso se lo sia lasciato sfuggire), dunque: quando studiavo a memoria i versi suddetti e molti altri, come la storia di Sveno ecc., un giorno di primavera un venditore di *figuline belle*, un di quei lucchesi che girano il mondo sfruttando le tenerezze plastiche dei borghesi moderni, ci aspettò sul portone per venderci la sua merce.

Erano medaglioni neri fatti di zolfo e di grafite, che passavano elegantemente per lava; ed era un paniere intiero di genialità: c' era *Bayronne*, c' era *Schillerre*, c' era Galileo, c' era Volta, c' erano tanti, ma soprattutto c' erano: *i quattro poeti grossi.* Quella bonarietà toscana mi parve un po' troppo confidenziale, ma nel mio rispetto per la patria della lingua l'accettai e guardai.

Dante stava accigliato e sdegnoso stretto nel lucco e coperto dalla berretta, le cui bende gli scendevano sulle guance scarne, il Petrarca tutto incappucciato e sbarbato sembrava la statua della Pudicizia, l'Ariosto colla

bella barba prolissa pareva un Lucio Vero imperialmente barbato, il Tasso... ahimè, del Tasso io non posso dir nulla, perchè appena ebbi portati a casa i quattro medaglioni, per comperare i quali m'ero vuotate le povere tasche, appena li ebbi appesi alle quattro pareti della mia stanza, il Tasso, non so come, si staccò dal chiodo, cadde sul pavimento e andò in minutissime schegge.

Io avevo spesso pensato ch'era una cosa ben singolare che la Provvidenza (dico così per modo di dire, perchè allora io ero incredulo e leggevo *Gingillino*, del Giusti, cosa di cui mi pento moltissimo, come d'aver letto tutti gli altri versi dello stesso autore) che la Provvidenza avesse fatto nascere quattro grandi poeti in Italia, e non uno di più, nè uno di meno. Ciò ha infatti una certa importanza in molti casi. Per esempio, in una stanza, si possono mettere i loro busti di gesso, uno per angolo, e allora la benefica influenza della loro effigie si esercita armonicamente secondo le diagonali sul cervello dell' inquilino. Ma io, se ero allora molto ligio alla simmetria e lodavo la provvidenza di quella sua cura provvidenziale, ero anche molto a corto di quattrini, poichè non godevo ancora i ricchi stipendi che i giornali moderni corrispondono ai loro collaboratori, e quindi non sostituii il poeta infranto sulla parete vedova. Pensai anzi innocentemente che, posto che uno di loro dovesse rompersi il naso, era meglio o meno peggio che fosse il suo.

Io non sono superstizioso; pure voglio raccontare un fatto bizzarro: in un trasloco il medaglione dell'Ariosto si smarrì, e fu possibile ritrovarlo. Un giorno l'Antologia lirica del Bergk legata in cartapecora cadde da uno scaffale e nella caduta abbattè il chiodo a cui pendeva il Petrarca, che si ruppe il fiocco del cappuccio. Il solo Alighieri resta intatto e immutato avanti me, e aggrotta il sopracciglio mentre io lo guardo. Se ho da dire la ve-

rità non pare niente affatto dolente d'aver perduto i suoi compagni ufficiali.

Perchè dei quattro poeti grossi io penso veramente (per dirla tra noi) che uno solo sia grande, perchè ad essere un grande poeta occorre, secondo me, una grande anima, e a me pare che uno solo la possegga.

Penso anche che il criterio di simmetria abbia avuto un po' troppa parte nella costituzione del collegio ufficiale dei grandi poeti italiani, e che sarebbe ora di ordinarlo su basi più estetiche. Perchè in arte l'estetica è la cosa più importante. Un poeta può essere il miglior galantuomo del mondo, può avere le migliori idee e le tendenze più nobili, condurre la vita più infelice e più pietosa che si possa immaginare, ma se fa dei versi sciatti, se crea dei tipi incolori, se è superficiale, se è svenevole, se è barocco, se è mediocre, non è un grande poeta. In questo, meglio di tutte le storie letterarie e di tutti i professori, serve di giudice il gusto. Ed io ero sempre dietro a pensare se proprio io avessi cattivo gusto nel trovar brutta la poesia del Tasso.



Io lessi da ragazzo l' Iliade e l' Odissea, e quella serenità precisa di visione mi rapì di colpo, e quella cruda e profonda verità psicologica mi immunizzò per sempre contro ogni allettamento di manierismo; lessi più tardi Dante, e Mastro Adamo e Vanni Fucci, Capaneo e Farinata mi parvero scolture michelangiolesche, ma di carne viva e senza rettorica; lessi il Petrarca, e sotto il fascino di quella dolcezza e di quella sottile sapienza psicologica pensai gran tempo in versi colle sue parole; lessi l'Ariosto, e nonostante certo dilettantismo, certa mancanza di serietà, mi parve di correre per un mondo più ampio e

luminoso, come un cavalier errante, tra continui prodigi; lessi il Boiardo ed oltre che del poema m' innamorai dell'autore; ma quando io lessi la Gerusalemme, io mi addormentai sul bel principio, e quando, svegliatomi a fatica, ripresi la lettura, finii di gettarla nel cestino. Vero è che poi invece per spirito di preveggenza la relegai all'ultimo piano del mio scaffale, tra le guide alle acque minerali e i libri di morale del Professor Augusto Conti.

Lassù, in quelle serene regioni, ci rimase molti anni durante i quali, non dovendo io per fortuna leggere alcuna vita d'autore di diciottomila pagine in ottavo, lessi molti libri, e alcuni bellissimi.

Lessi per esempio il Ramaiana e lo trovai bello, ma non da paragonare ad Omero; lessi il Kalewala, e ai miei polmoni intristiti dalle esalazioni del soggettivismo mediocre parve subitamente di respirare un'aria da giganti, e mi inebriai di verginità fantastica; lessi i Nibelunghi e mi parve proprio che per poesia e terribilità non scapitassero accanto all' Iliade; lessi gli Edda e nonostante le rune di Brunhilde mi innamorai di Sigurd; lessi persino l'epopea degli animali, *Le roman du Renard*, e mi compiacqui intensamente fra tanto spirito e tanto ingegno.

Dalle quali letture io mi formai dell'epopea un concetto molto più chiaro che se avessi letto di seguito una dozzina di libri di precettistica. Ma tutte le volte che mi capitava sott'occhio qualche strofa della Gerusalemme era di nuovo quella noia infinita, quel sonno invincibile.

Ma io sono equanime, ed ogni tanto sentivo il bisogno di discutere dentro di me il problema della fama del Tasso. Io dicevo: Guido Cavalcanti, Giovanni Boccacci, Angelo Ambrogini, Lorenzo de' Medici, Matteo Maria Boiardo, sono, secondo me, poeti più schietti e immaginosi, più musicali e suggestivi, più ricchi e geniali del Tasso. Ora come va che costoro sono quasi ignorati dal volgo

della gente cosidetta colta, mentre ognuno si vergognerebbe di non conoscere il nome di Torquato e quello di Leonora, di non sapere che i gondolieri di Venezia ecc., che il Goethe ecc., il Leopardi... di non sapere almeno a memoria l'*O musa, o tu che di caduchi allori*, della Gerusalemme? Qualche ragione grave qui sotto ci dev'essere.

Delle regioni gravi ce n'erano e tante, che dopo averle classificate dentro di me non mi stupii più di nulla.

Guido Cavalcanti, io ragionai, è un'aquila lirica, è una grande anima di poeta, uno spirito alato e profondo come non c'è forse il compagno in tutta la poesia italiana, ma, Dio mio, come si fa? Non ha scritto che lirica amorosa, non ha fatto nessun poema, non ha lasciato che qualche sonetto e qualche canzone. Ora la gente seria non può ammettere assolutamente che dei sonetti e delle canzoni d'amore siano un titolo sufficiente alla gloria ufficiale; roba solida ci vuole, roba sostanziosa: la poesia per aver peso ha da avere anche una certa mole esterna; deve inoltre essere educativa; ha da ammaestrare la mente colla rievocazione della storia, educare il cuore con modelli di virtù civili e militari.

Giovanni Boccacci, io continuava a ragionare, ha, è vero, sonetti e ballate che sono la gentilezza e il sentimento fatti poesia; ha, come tecnico, ottave, appetto alle quali per musicalità e fluidezza quelle del Tasso paiono stridore di grattugie e sbatacchiare di usci, ma come mai pochi sonetti e alcuni poemetti mitologici potranno tener fronte ad un vero poema epico in venti canti (quasi come l'Iliade)? ad un poema che non solo è epico, ma anche cavalleresco, ma è religioso, e non solo è religioso, ma è cristiano e cattolico?

Angelo Ambrogini può fare tutto ciò che gli pare; può essere un poeta schietto, vivace, agilissimo, può essere il più abile dei lirici italiani a fondere nel verso la corrente

popolaresca toscana colla corrente aulica grecolatina: i suoi versi si leggono in un fiato senza un momento di noia: ce n'è d'avanzo per diffidare di lui: una poesia che non è noiosa si può dir subito che non è seria: quasi certamente è immorale.

In quanto a Lorenzo de' Medici, noi sappiamo che fu detto il Magnifico, che scampò in sacristia dalla congiura dei Pazzi, che protesse le arti e soffocò le virtù civili infiacchendo il popolo in feste e frivolezze; sappiamo anche che fu l' iniziatore dell'equilibrio europeo: egli appartiene alla storia ed alla politica, cose troppo più gravi perchè si debbano premiare i suoi meriti poetici.

Quel buon Boiardo... sì, noi siamo disposti a credere ch'egli abbia avuto una bellissima fantasia, come ci dite, che a lui spetti il molto di quelle graziose favole di cui si nutrì la nostra poesia cavalleresca; ma come si fa a proporre per modello agli scolari un poema così poco scolastico, così ridente e spensierato nelle invenzioni, così libero d'ogni pedantismo di grammatica e di metrica? Noi abbiamo l'Ariosto che fa molto meglio al nostro caso. Egli non canta solo per divertire le dame e i cavalieri come quel bonaccione lombardo del suo predecessore, ma si bene per adombrare nelle figure favolose i vizi e le virtù degli uomini; egli è, è vero, qua e là un po' birichino, ma noi abbiamo le edizioni espurgate ad uso della gioventù, e per compenso ci offre in testa d'ogni canto delle lezioncine morali, ottimi temi da sviluppare nei compiti di casa.

Dopo che io ebbi detto a me stesso queste ed altre ragioni della gente seria, capii ch'essa aveva perfettamente ragione, e che io avevo torto. Ma ciò nonostante la Gerusalemme non mi volle andar giù in nessuna maniera: mi rassegnai a malincuore a non appartenere alla gente seria e lasciai dormire le armi pietose e il capitano lassù, presso il cielo.



Ma un bel giorno l'idea del centenario cominciò a svolazzare per le gazzette, ed io non potei a meno di pensare alla Gerusalemme. Poi venne il concorso del ministro Baccelli, ed io ci ripensai. Passando un giorno presso le vetrine di un libraio vidi rabbrividendo i tre volumi della Vita del prof. Solerti, e dopo il primo momento di paura ritornai al vecchio problema. Ma pure sarei rimasto ancora pigramente steso sull'erba sotto l'aerea fiorita dei peschi e dei meli a studiare se il grido del cùcolo sia baritono od ossitono, se sia cù-cu o cu-cù, e se i toscani abbiano o no torto oltre che cattivo gusto a chiamarlo cucùlo, mentre la suggestione misteriosa e il canzonatorio del suo grido stanno tutti nel tono interrogativo, se non avessi letto nei giornali il resoconto delle feste del centenario. Quando io lessi la visita del cardinale Vannutelli, l' intervento dei sovrani e del senatore Carducci, quando lessi la descrizione della toeletta della Regina, il discorso del Chiarini, quello del Bonghi, l'ode del Panzacchi e il *Mors prœripuit laurum, tribuit immortalitatem*, quando io lessi tutto questo, e la rappresentazione dell'Aminta e l'arrivo della squadra a Sorrento, mi dissi: queste non sono cose che si facciano tutti i giorni, ma bensì solo ogni cent'anni, e per un grande poeta, per un vero genio; poichè non si farebbero, nè sarebbe il caso di farle, pel Cavalcanti, pel Boccacci, pell'Ambrogini, pel Medici, pel Boiardo, che pure a me paiono, come poeti, superiori al Tasso. E allora per sciogliermi da quel dubbio lasciai l'erba lucida e fluttuante, i peschi in fiore e il monotono grido dell'uccello di Wainamoinen, e feci discendere di cielo in terra a mostrarmi il miracolo, la polverosa Gerusalemme.

Veramente a primo aspetto mi parve sempre quella stessa, cioè la più limpida immagine della mediocrità laboriosa; ma, pensai, se l'insieme è una macchina pesante e noiosa, la bellezza certo è tutta in quegli « immortali episodi » di Sofronia, di Erminia, di Clorinda, di Armida. Bisogna rileggerli colla mente e col cuore maturati dall' esperienza della vita.

Li rilessi e ritrovai le strofe che ai tempi della mia fanciullezza mi erano indicate come creazioni divine. Questa, per esempio, di Clorinda morente:

> Amico, hai vinto: io ti perdon...; perdona
> tu ancora: al corpo no, che nulla pave,
> all'alma si: deh! per lei prega; e dona
> battesmo a me ch'ogni mia colpa lave.
> In queste voci languide risuona
> un non so che di flebile e soave
> ch'al cor gli serpe, ed ogni sdegno ammorza
> e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

Ecco: se io non avessi saputo che questi versi erano d'un grande poeta e appartenevano al più bell'episodio del poema famoso, a giudicare da quell'*io ti perdon*, da quel giochetto *al corpo no, all' alma sì*, dall' armonia di quel *pave-lave*, da quel peregrino *un non so che*, mai più avrei sospettato di trovarmi davanti alle creazioni del genio, tanto mi pareva invece di vedervi svenevolezza di sentimento e miseria tecnica. Ma pure, mi dissi, come potrebbe il Tasso non essere veramente un grande poeta, se uomini come il Senatore Carducci, nemici vecchi delle fame equivoche e delle pompe rettoriche, delle sdolcinature e dell' affettazione, si muovono da casa, e vincono la loro ripugnanza per le commemorazioni ufficiali per prender parte alle onoranze? Questo mi parve un argomento numero uno, e allora attaccai paziente-

mente la storia di Olindo e Sofronia, aspettando con ansia quella vibrazione di tutto l' essere che solo al genio è dato di suscitare. Ma la vibrazione non venne, e debbo anzi dire che non mi parve troppo di buon gusto quello scherzare di Olindo in tale frangente, facendo freddure fra il fuoco del rogo e quello dei cuori, nè profonda di verità psicologica la risposta di Sofronia che lo invita a guardare il sole: ma chissà, mi dissi, che non sia qualche cosa di shakespearianamente grande, il sublime unito col grottesco, e la mia mente non ci arrivi. Per la qual cosa fui assai stupito che i pagani ne piangessero:

> Qui il vulgo dei pagani il pianto estolle:
> piange il Fedel, ma in voci assai più basse,
> *un non so che* d'inusitato e molle...

Ahimè, dissi, ed io che ho sempre creduto che quando un poeta nei momenti capitali si abbranca ai *non so che* sia perduto. Qui sono eretti addirittura a motivi conduttori.

Allora ricorsi ad Armida e fui un poco stupito, leggendo certi versi e certe espressioncelle suggestive, della parte presa dai preti nelle onoranze. Vero è, pensai, che essi leggono certamente la Conquistata, e la Liberata, non suppongono nemmeno che più esista. Non mi stupii affatto invece della commemorazione fattane dagli Arcadi, nel leggere: *mostra il bel petto e le sue nevi ignude, onde il fuoco d'amor si nutre e desta*, perchè mi parve del pastorellismo migliore, quantunque non mi sembrasse troppo edificante per un poeta cristiano localizzare così la fonte dell'amore, ma a questo, mi dissi, ci pensino i prelati dell'Accademia del nuovo Bosco Parrasio. Allora mi rifugiai in Erminia.

Fu inutile; nonostante le mie buone intenzioni io non riuscii a trovare nella Gerusalemme le traccie del genio.

E allora capii ch'era una mia infelicità organica. Se oso dirla, è perchè spero di consolare un poco quelli che ne sono affetti con me. Io sono ridotto, pensai, a non sentire più l'alito del genio che in Omero e in Dante, in Eschilo e in Shakespeare, in Goethe e in Whitman; sono condannato a non poterlo mai sentire nel Tasso; e questo mi affligge moltissimo, perchè non v'è nulla al mondo che mi renda così anelante come un profumo di genialità nascosta. Io sono costretto a credere l'opera del Tasso ben intenzionata e mediocre, corretta e senza ispirazione; sono costretto a pensare che proprio poco a proposito il Senatore Carducci abbia detto ai premiati in Campidoglio *che i migliori versi del Tasso sono questi: alla virtù latina non manca nulla, sol la disciplina*; io sono costretto a queste cose dolorose ed a molte altre, come, per esempio, a non poter ammettere che la poesia della sventura faccia di un modesto ingegno un genio, e di un poema mediocre un'opera immortale; perchè c'è qualchecosa al mondo di più poetico delle quercie secolari e delle celle cenobitiche, ed è il soffio divino del genio stesso. Pretendere che le autorità lo sappiano, è troppo; sognarsi che le nobili inglesi dal velo verde lo capiscano, è follia: esse sono troppo piene esse stesse di poesia per non farsi perdonare queste debolezze, del resto; ma dissimularlo noi che non siamo nè autorità nè inglesine, sarebbe un'ipocrisia: chi non sa che il Beethoven deve la parte maggiore della sua fama comune più alla sventura e al pittoresco della sua capelliera ondeggiante che alle sue sinfonie? Ma che fa? Noi pensiamo a lui con mesta simpatia, e ascoltiamo l'immensa voce del Wagner.

Io ero dunque intento a recitare tra me e me questa ed altre eresie quando lessi sulle gazzette che il Senatore Carducci avrebbe pubblicata un'ode per le feste del

centenario di Ferrara. Allora tutte le mie amarezze sconparvero. Se fosse questa, mi dissi, la volta che io riuscissi a capire il genio del Tasso? Per la qual cosa aspetto con impazienza la rivelazione.

[1895].

DEL CENTENARIO, DEL GENIO, DEI DROGHIERI D'ITALIA, DELLE STRADE DI FERRARA E D'ALTRE COSE.

Veramente la mia è stata una gran sfacciataggine; lo so, e ne domando umilmente perdono. Scegliere per esprimere dei dubbi sul genio del Tasso proprio i giorni dei discorsi ufficiali, proprio il momento in cui il Carducci preparava l'ode, il Chiarini leggeva il discorso del Bonghi, il Panzacchi scriveva il preludio all'*Aminta*, quando, cioè, gli ingegni più cari e onorati d'Italia si univano nel celebrare il poeta della *Gerusalemme*! È stata una grande irriverenza. Ma che farci? È fatta.

Ma la colpa è stata tutta di quei perfidi meli in fiore, di quell'equivoca erba marezzante all'aria di aprile. Sono essi coi loro bisbigli voluttuosi, con quei molli fruscii lusingatori, che mi hanno abbindolato, che mi hanno corrotto il cuore, che mi hanno spinto nell'empietà. Uno si corica nell'erba, sotto l'aerea pompa dei rami fioriti, si lascia carezzare il viso dall'aria fresca, ascolta il fruscio dell'erbetta, guarda gli sbalzi delle rondini sul fiore degli steli fluttuanti, guarda le montagne, guarda le nuvole, studia il grido del cùculo; si crede di vivere nel modo più vergine e sincero, di purificarsi nel più puro dei lavacri, di essere incapace della più lontana deviazione dal retto, dal giusto, dal sano; e, nossignore, è nell'empietà

fino alla gola; crede di essere un innocente, e *disperato nel delitto irrompe,* come diceva Giosuè Carducci non ancor senatore.

È stato dunque un tradimento, ed io ne sono la vittima. Tanto è vero che appena ritornato fra la gente come si deve, appena liberato da quella fantasia battagliera contro il cantore della *Gerusalemme* (certo era l'anima del bellicoso Lemminkainen che parlava in me), appena ritornato fra le vie della città, appena visto il Tasso in tutte le salse, sui bancherottoli dei giornali e nelle vetrine dei librai, ora coronato di quercia ed ora d'alloro, nel castello di Ferrara e a Sant'Onofrio, io mi dissi: io ho detto ingenuamente che la fama del Tasso riposava molto più sulla poesia della sua vita infelicissima che sul valore poetico del suo poema, perchè mi pareva che tutti dovessero trovarlo come me noioso e mediocre, e mi confermava in quella credenza il fatto che gli Italiani hanno un gran rispetto per i loro poeti, che non leggono; ma questa volta proprio ho sbagliato: questa gente che dell'Ariosto non legge generalmente che gli episodi sconci, che il Boiardo non sa nemmeno chi sia, che è capace di prendere il Cavalcanti per un cavallerizzo, e il Medici per un dottore, questa gente legge forse la *Gerusalemme,* e chissà, si diverte.

Allora io capii la gravità della mia improntitudine nel toccare così spensieratamente le istituzioni poetiche dell'Italia, nell'attentare alla *compagine* dello stato maggiore del Parnaso italiano; e per parecchi giorni mi aspettai la visita delle guardie di P. S.; ma poi mi convinsi che abbiamo proprio torto a gridare che non c'è più libertà in Italia; perchè anche a dire certe cose, *certe cose, dico, che non si dovrebbero dire e tanto meno scrivere,* come mi avverte paternamente uno dei miei contradditori, con sottile distinzione, non c'è da avere da parte dell'autorità la minima seccatura.



Ecco io vado in campagna, mi sdraio nell'erba, e scrivo una novella, una novella soggettiva, una specie di dialogo coi grilli delle buche e colle nuvole dell'aria, una novella dove dico tante cose che mi passano pel capo, e che mi paiono logiche, giuste e spassionate. Io scrivo la novella e la pubblico, se mai qualche anima fraterna leggendola abbia un pensiero di simpatia per l'autore. Vi dico fra l'altro che Dante mi fa fremere, che il Petrarca mi incatena dolcemente, che l'Ariosto mi trasporta in un mondo meraviglioso, che il Boiardo mi riempie l'anima di fresca e sana gaiezza, e che il Tasso mi fa dormire. Vi dico questo, e per eccesso di gentilezza ne addebito a me tutta la colpa. Che cosa posso fare di più?

Ah, i custodi delle sacre glorie d'Italia si sono commossi; che è quel barbaro, si son messi a gridare, che vuol ammazzare il nostro povero Tasso? Non ce n'è d'avanzo che quei maledetti professori mettano da parte Eleonora, riabilitino Alfonso, sfatino la leggenda della prigionia; deve ancor venire costui a dirci che la *Gerusalemme* è un poema mediocre? E hanno preso la penna e mi hanno intimato: voi dovete dimostrarci come due e due fanno quattro che noi abbiamo torto a trovar belle le ottave della *Gerusalemme.*

O custodi dell'anima mia! Io non ho mai preteso di dirigere il vostro gusto, e di correggere le vostre opinioni: le cose che ho detto le ho dette per me solo; non m'è nemmeno passato pel capo che voi doveste approvarle: anzi, ero e sono perfettamente persuaso che voi (sebbene vi dimentichiate di dirlo) voi vi compiacete moltissimo nel leggere la *Gerusalemme:* sono persuaso che come voi la pensino altre moltissime persone in Italia

e fuori; vado anche più in là: sono pronto, prontissimo a credere che voi troviate il Tasso più grande di Dante, e che solo un certo rispetto dell'opinione corrente vi impedisca di dirlo.

Ma i miei cortesi contraddittori mi scagliano per di più gravi accuse ed io, per quanto indifferente ai loro gusti letterari, devo pur raccoglierle.

Voi, dice il primo, voi passate sdegnosamente sul libro del professor Solerti; voi il Tasso non l'avete letto e *ponderato;* voi mi citate dei poemi dai nomi barbari, che lo sapete voi che cosa diavolo siano, voi dite spirito alato e profondo (!!!) il Cavalcanti, voi non vi siete ricordato che il canzoniere del Petrarca è tutto amoroso; nelle vostre parole, signore, c'è del veleno verso il Tasso, perchè ha scritto un poema cattolico; il titanico e sublime Carducci colla sua prossima ode vi mostrerà il vostro errore.

Caro signore, io rispondo, del libro del Solerti, io ho parlato col massimo rispetto, prima perchè non lo conosco, e poi perchè quella mole ne impone al più spavaldo dei lettori. Vi assicuro che il Tasso l'ho letto e che mi sono annoiato ineffabilmente; quanto al *ponderarlo*, io mi permetto di credere che la ponderazione ha da essere organica, istintiva e involontaria e non credo di dover ponderar la *Gerusalemme* più della *Divina Commedia*. Se poi alcuni dei poemi epici naturali e non creati anacronisticamente a sostegno del cattolicismo hanno nomi barbari e a voi spiacevoli e ignoti, io, spero, non ne ho la minima colpa. In quanto al Cavalcanti.... ah, io non so chi siate, ma se per un caso impossibile, voi foste una promettente speranza della letteratura italiana, io mi permetto di augurarvi che i tre esclamativi di cui avete gratificato la *profondità* di Guido Cavalcanti vi siano leggeri da digerire, un qualche giorno. Il canzoniere del Petrarca poi è la più dimostrativa prova della mia teoria sulla ne-

cessità della mole e dell'esteriorità imponente pel conseguimento della gloria ufficiale. Sapete dirmi che fama abbiano Cino, Matteo Frescobaldi, Fazio degli Uberti? i quali, ammesso pure che mostrino un ingegno dieci volte minore, non hanno un millesimo della gloria sua, non per altro che per aver lasciato poche poesie non sostenute dalla leggenda fantastica di una Laura?

In quanto al veleno per il cattolicismo della *Gerusalemme....*: ah, questa non me l'aspettavo. Io che mi commuovo fino alle lagrime a sentire *Tenebrae factae sunt* di Palestrina e che lo credo il dramma musicale più sublime che sia stato scritto! Io che ho qui avanti accanto alle donnine di Tanagra, una madonna di Desiderio da Settignano! Oh no; la massoneria avrà tutte le colpe del mondo, ma del mio giudizio sul Tasso non ha nessuna colpa: era ed è un giudizio completamente, esclusivamente estetico, come ha da essere ogni giudizio in fatto di arte.

Ed ora al letterato che si firma con acuta ironia « un droghiere d'Italia ». Chi l'avrebbe detto che io avevo confusamente un presentimento di dover discutere con un negoziante in coloniali? Ed ebbi il delicato pensiero di di citare in prima riga il *Ramaiana*. Ma ora penso malinconicamente che se non sono riuscito questa volta a farmi capire dai droghieri non ci riuscirò mai più, perchè se questi onorevoli mercanti di spezie non conoscono quella notissima droga orientale ch'è il Ramaiana, mai più sapranno raccapezzarsi fra i difficili nomi di quelle altre sementi del Nord.

Il signor droghiere mi rimprovera di condannare il Tasso colla sola prova di quindici versi. Ma no, signore, quei quindici versi scovati con maligna cura fra i peggiori, erano i versi capitali di due episodi capitalissimi e proclamati immortali: era proprio come se io avessi

citato le terzine di Francesca da Rimini e quelle in morte di Laura; di più: io scrivevo una novella e non uno studio critico: mi bastava dire ben chiaro il mio pensiero, e condirlo con un piccolo saggio; se io avessi scritto uno studio critico, per rinchiudervi tutte le cose mediocri e svenevoli, deboli e superficiali che si incontrano nella *Gerusalemme,* io avrei dovuto comporre un libro grosso come quello del professor Solerti: voi non lo avreste letto, e non avreste nemmeno avuto il piacere di veder stampata la vostra spiritosissima prosa. In quanto all'accusa di non aver letto *sul serio* la *Gerusalemme,* protesto: l'ho letta seriissimamente tanto è vero che mi sono annoiato, cosa che non accade a chi legge con intendimenti faceti; e il vostro è un tiro malizioso per indurmi a rileggerla, nella speranza che io ne resti messo fuori di combattimento dal sonno o dalla noia.

Io pensai tutte queste cose leggendo le ragioni dei miei oppositori, e molte altre, che non dico; e tirate le somme (la frase corre, credo, in drogheria) di due cose mi rallegrai: l'una che il primo di essi mi riconoscesse un certo ingegno, perchè dopo la sua lettera io era in un dubbio terribile, e se egli non avesse avuto questa cortese generosità io sarei a quest'ora nella più nera disperazione; l'altra che tutti e tre, i due oppositori ed io, in una cosa andassimo d'accordo, ed era, che dall'ode del commendator Carducci (come dicono i giornali) un po' di luce sarebbe venuta sulla nostra disputa.

Veramente, già prima di leggerla ebbi il dubbio doloroso che non ci saremmo capiti. Infatti, dissi fra me, il mio avversario chiama *sublime* e *titanico* il Carducci. Ora come facciamo a andar avanti, se a me pare che il Carducci sia un poeta grande, schietto, vigoroso, sano, potente, patriottico, irruente, ma ben di rado sublime e niente affatto titanico? Questo proviene probabilmente da

che io e il mio contraddittore abbiamo della sublimità e della titanicità un' idea affatto diversa. Per me sono sublimi, per esempio, la scena del conte Ugolino, l'ode a Silvia, l' invocazione a Emilia Viviani, la scena di Gretchen in chiesa, l'addio mortale di Brunhilde, la frenesia di re Lear; sono, per me titanici.... ah qui bisogna andar cauti: pochissime cose possono pretendere questo supremo aggettivo; e, in genere, è solo la fantasia collettiva di un popolo che attinge inconsciamente queste altezze: titanici sono, secondo me, l'addio di Ettore e Andromaca, l' invocazione di Prometeo, il banchetto mortale dei guerrieri burgundi alle corte di Etzel, la visione cosmica di Whitmann, certe fantasie vergini di popoli barbari, che non cito per non esasperare i droghieri colla mia barbarie nordica.

Ora di queste cose nell'opera poetica del Carducci non se ne trovano: sarà lui che non ce le avrà volute mettere per non infiacchire con morbosità sentimentali la forte fibra italiana, o annebbiare con visioni fluttuanti le lucide intelligenze del mezzodì, ma non ci sono: nè *Alle fonti del Clitumno,* nè *Ruit Hora* nè *Ça ira* (non cito il peggio, mi pare) giungono a queste altezze: sono poesia, schietta, forte, potente, ma non sublime e tanto meno titanica. Ma chissà? Lo sarà l'ode a Ferrara.

Ecco, se si dovesse credere che le buone cause ispirano i buoni versi, e le cattive i brutti, io dovrei proprio concludere che questa del genio del Tasso non sia una buona causa. Perchè, sia detto col maggior rispetto verso l'uomo insigne, nulla di meno felice, se non forse la poesia dell'anno scorso per le nozze Crispi, ha prodotto la lirica carducciana d'occasione di questi ultimi anni: nulla di meno ispirato, nulla di meno poetico. Ma inutile sarebbe e irriverente cercar le debolezze di quest'ode, se non facesse un po' senso vederla titolata di meravigliosa da quei

giornali politici che quindici anni fa del Carducci non facevan mostra di sapere che esistesse, o se ne parlavano, ne parlavano nel modo più partigiano e più indegno. Eppure, o ammiratori dell'ultima ora, quello era il tempo d'oro, il tempo della poesia vera e grande: allora era un poeta che lanciava *l'anima altera volante nell'aere grande di Roma,* non questa tredicesima fatica d'un Ercole che lancia le strade contro le Muse pellegrine. Ma l'uso d' Italia è questo, che una poesia non è bella o brutta per sè, ma secondochè giova ai repubblicani o ai conservatori.

Ma questo non c'entra col Tasso. Ora riguardo al Tasso io non ho imparato qui altro se non che egli era un usignuolo, e che chi l' ha ucciso è la *vecchia vaticana lupa cruenta*: nulla che mi dia un po' di luce sul valore geniale della *Gerusalemme.* Ma se la luce non è venuta per me, troppa ne è venuta da questa chiusa a quei circoli cattolici che per onorare il centenario dell'immortale poeta hanno tenuto *accademie intrecciate di suoni, di canti, di poetici componimenti,* con distribuzione di medaglie a quei *valenti giovani che vinsero la prova in un componimento tassiano,* accademie *onorate da ornate gentildonne, da gentili signorine e da egregi personaggi.* Ah, proprio io avevo torto a fiutare in questo centenario un allegro ritorno dell'Arcadia?

[1895].

LA FARSA DEL SUPERUOMO

L' Italia che, come tutti sanno, fece da balia a mezzo mondo, s'era da un po' di tempo a questa parte ridotta assai male in fatto di facoltà creative: a stringere bene i conti, si può dire che in due sole cose gli stranieri ci ritenevano superiori: nell' esportazione delle ballerine e nella manutenzione del brigantaggio; c'era anche, è vero, la riputazione di machiavellismo; ma tanti anni di ingenuità colossali, di titaniche insipienze politiche, l'avevano ridotta ad una menzogna convenzionale non priva di scherno. Ma, oramai, consoliamoci, se la Provvidenza ci aiuta, è la volta che ritorniamo a tener cattedra davanti all' Europa.

Cristoforo Wagner a forza di lambiccarsi il cervello e di sudare sopra i fornelli nella torva officina di Faust aveva dato alla luce Homunculus: noi abbiamo fatto di più e di meglio: senza lambiccarci e senza struggerci, sotto al più ridente zaffiro del bello italo regno, abbiamo partorito il Superuomo.

*
* *

C' era una volta un poeta al quale piacevano infinitamente i versi sonori, le immagini rare, le parole preziose,

ma al quale, più che tutte queste cose, piacevano le donne: quel poeta, com'è naturale, fece versi d'una sonorità perfetta, trovò immagini d'una rarità favolosa, esumò parole d'una preziosità che non aveva quasi più valore. E, com'è anche più naturale, le sue parole, le sue immagini, i suoi versi furono quasi unicamente rivolti a rivestire di bei colori e di bei suoni un erotismo senza ritegni che andava dalla carnalità bestiale degli amori rusticani ai pervertimenti artificiosi degli amori principeschi.

Erotismo dunque, erotismo sfrenato ed esclusivo: pitture nude sapientemente allettevoli, morbosità afrodisiache, sentimentalità carnali; ma in fondo sempre e sempre il motivo sessuale, e nulla più.

Quest'arte aveva parecchi vantaggi: non era difficile, era piacevole, e, sopratutto, era lucrosa. Perchè la carnalità è la sola cosa che riesca a far sopportare alla folla bruta la noia dell'arte; il solo specifico che in tutti i tempi e in tutti i modi non abbia mancato mai il suo colpo: non per nulla è diventata uno dei più ignobili e indegni motivi estetici.

Ma se la folla vi si crogiolava dentro voluttuosamente, gli spiriti un poco più alti non nascondevano il loro disgusto; e come del resto è dei manipolatori letterari come dei cuochi, che la prima delle abilità è quella di saper variare la salsa, il poeta capì che la pura carnalità non bastava più, e vi fece attorno una salsa di dilettantismo artistico, che ai colti lettori italiani parve una rivelazione.

Ma anche il gusto per la decorazione e per l'artificio minacciava di passar di moda: l'anima moderna dal brago dove si voltolava sentiva improvvisi bisogni di speculazione; e allora venne la commedia dell'*O rinnovarsi o morire.*

Il poeta « di tutta la sua opera passata provò quasi disgusto »; « certi brani di stile gli facevano ira e vergogna; gli parevano vacue e false le più lucide forme

verbali di cui s'era compiaciuto »; « bisognava studiare gli uomini e le cose *direttamente,* senza trasposizione alcuna »; « bisognava ricordare d'aver un cuore anche noi. »

E come l'aria del successo tirava da mezzanotte, per studiare le cose e gli uomini direttamente e senza nessuna trasposizione, l' ingenuo e sincero artefice li prese (come dice il signor di Vogüé) bell'e fatti nei romanzi del Tolstoi e del Dostoiewski; e attorno agli allucinati ed agli squilibrati russi rifece la solita salsa di stile, rimodernato secondo i gusti del giorno. E fu un successone.

Ma tutto ha un termine, e anche il delinquismo russo volgeva al ribasso sul mercato letterario; e insistere su questa via era un poco imbarazzante. C' è sempre, dice Andrea Sperelli, in fondo ai più cinici fra i perversi, un certo senso della loro infamia. D' altra parte, abbandonare il genere, per uno che non possedesse un patrimonio interiore di idealità incorruttibile, sarebbe stato un fallimento commerciale ed artistico: il malsano e il vietato aguzzano gli appetiti ignobili della folla, le degenerazioni del senso e del sentimento attirano gli spiriti colti, curiosi dell'eccezionalità, specie se presentata con avvedutezza di forma. Come uscire dal bivio? Non c'era che un mezzo solo: legittimare con un colpo audace quell'assoluta mancanza di senso morale, quella perversità innata e fondamentale, che attraverso ai vari travestimenti aveva fatto le spese del trionfo; bisognava coprirla con le vesti solenni di un ideale. E come l'audacia cresceva colla fortuna ne nacque la colossale facezia del Superuomo.

*
* *

La Germania a espiazione degli incomprensibili sistemi, delle assurde baracche filosofiche, delle astrazioni inafferrabili con cui aveva imbavagliato il pensiero e ta-

gliato i nervi all' azione di tante generazioni, aveva un bel giorno dato alla luce un matto destinato a render le dottrine filosofiche d'una chiarezza lampante: non più altruismo, ma egoismo; non più doveri ma solo diritti, non più rinunzie, ma invece appetiti; non più morale, non più carità, non più bontà: l'uomo perfetto e integro non ha da aver vincoli nello svolgimento della sua personalità: quindi lecito è ciò che piace, anche la crudeltà, l'assassinio, la distruzione.

Che bazza fu quella per il poeta a trasformazioni! Un magnifico orizzonte gli si aperse: coonestare la perfidia, l' egoismo, la crudeltà, la libidine, non solo, ma colorirle di una luce ideale, elevarle al grado di funzioni di una vita superiore. Il signor Andrea Sperelli-Hermil-Aurispa, che tra le ingegnosità raffinate delle sue introspezioni psicologiche, cominciava a domandarsi tra sè e sè, se in fondo non fosse altro che una più che volgare stoffa di farabutto, dimenticò la bontà, la fraternità, la carità d'occasione, le anticaglie da poemi paradisiaci, si rialzò sulla persona, e drappeggiandosi maestosamente negli stracci apocalittici della zimarra di Zarathustra, cominciò a recitare la parte del Superuomo, del « dominatore forte e tirannico, franco dal giogo d'ogni falsa moralità, sicuro nel sentimento della sua potenza, convinto che l'essenza della persona supera in valore tutti gli attributi accessori, determinato ad elevarsi sopra il Bene e sopra il Male.. »

O cenobiarca, o übermensch, ineffabili accenti di una farsa colossale! Nulla mancava a quell' invocazione prefatoria se non i lucidi tromboni, che nelle fiere suonano appollaiati a cassetta dopo che l'uomo in cilindro ha sguainato la spada odontalgica.

Ed ai tromboni della nuova rettorica la folla accorse come a quegli altri, e la magica spada del Superuomo

cavò senza dolore alla Gran Bestia il dente del giudizio. E da quel punto molte cose che prima non riusciva ad ingoiare, passarono per il suo esofago liscie come olio. Passarono i desideri infami, le compiacenze criminali, le sporcizie neroniane, passò la perversità più cinica e rivoltante non giustificata da i tragici crepuscoli della ragione, nè elevata a dignità d'arte dal gran cuore di un Eschilo o di uno Shakespeare, ma ostentante la propria turpitudine con un sorriso da dilettante di criminalismo a freddo.

E l' Italia che guardava stupita ed esitante a tanta audacia, battè le mani non appena seppe che oltr'Alpi si gridava al miracolo.

*
* *

Il signor Melchiorre di Vogüé, la più bella barba da re mago dell' Olimpo parigino, si riposava dalla fatica di aver scoperto il romanzo russo, cercando qualche cos'altro da rivelare all'universo: adocchiò l' Italia , la miniera d'oro dell' ignoranza francese; e nella notte di Natale dell'anno 1894, mentre squillavano le campane annunzianti la nascita di Cristo (secondo il patetico suo racconto) questo Faust fine di secolo avvicinando alle labbra la coppa del veleno d' annunziano vide dentro riflessa la meravigliosa visione del nuovo rinascimento latino. Allora il grave uomo prese il neonato e avviluppatolo nella batista profumata della sua prosa lo pose nella culla propizia ai sonni della *Revue des deux mondes*; e inginocchiatosi divotamente accanto scaldò il bambinello col suo alito di immortale.

Un francese non sarebbe tale se scrivendo dell' Italia non dicesse spropositi, ed il signor di Vogüé non volle venir meno alle tradizioni. Così il dottissimo immortale, nell' immensità della sua coltura, tra l'età del Manzoni e

del Leopardi e quella del d'Annunzio non vide che tenebre fitte, malamente interrotte dal sorgere della scuola positiva criminale: dieci anni fa, dice egli, le vetrine dei librai di Firenze e di Roma non contenevano altro che le opere di Cesare Lombroso.

Fondata su queste solide basi: Manzoni-Lombroso-D'Annunzio la storia letteraria dell' Italia moderna, il signor di Vogüé passò a battezzare il neonato, in quel solito stile amabilmente ambiguo dei francesi che parlano di cose nostre, e con quell'aria di protezione e di benigno compatimento che tira gli schiaffi.

Però che non sia tutto oro quel che luce nell'articolo devogueiano: tra i sorrisetti e le lodi c'è pur qualcosa di non confessato e di inquietante. Non si scrive infatti di un individuo « che dimostra un' *assoluta cecità morale* » per fargli un complimento e renderlo degno di stima e di ammirazione: non lo si avverte di risparmiare i colpi di gran cassa, quando si vuol dare un' idea alta della sua serietà artistica; non lo si castra ad usum delphini quando si crede davvero « che tutto in lui sia purificato dal soffio dell'arte ». L'ammirazione del De Vogüé era in fondo quella dell'anatomico per una caso interessante di teratologia; v'era sottintesa tra cortesi sorrisi una persuasione ben chiara: « se voi ci foste qui tra i piedi, vi cacceremmo via, voi e le vostre immondezze, con un colpo di scopa, ma così, di là dalle Alpi, tra quella brava gente pittoresca, in quel paese di briganti, di pugnali, di lascivie e di mala fede ci divertite come un bel campione della razza. » Ed allora formulò la grande scoperta dell'*immunité ethnique de cet enfant du soleil, de ce beau felin italien du XVI siècle.*

Ma già il destino degli italiani è sempre questo, di fare gl' istrioni di fronte al colto ed all' inclita d' Europa: il bel paese è come un parco di caccia bandita dove le ci-

vili nazioni europee amano darsi il lusso di conservarsi un po' del pittoresco dei tempi andati, un po' di ferocia brigantesca: per gli inglesi e per i tedeschi, più fanciulloni, bastano i tromboni e i cappelli a cono coi nastri rossi; per la Francia più progredita e schifiltosa ci voleva qualche cosa di più aristocratico e intellettuale, ci voleva il figlio del sole e il bel felino italiano.

E il poeta, l'austero artefice dell'Arte Severa, che aveva ripudiato il *sogno di lusso e di piacere*, che s'era vergognato d'essersi indugiato *in un artifizio malsano di suoni*, il poeta pieno di immensa bontà che all'uscire dal vortice egoistico vedeva *in occhi fraterni ardere vive lagrime*, che udiva *fraterni petti ansare*, che lungo le sponde del Giordano udiva la voce dire: *convien compire tutto quanto è giusto*, che dinanzi al vecchio faticoso dei campi si domandava: *tu qual forma prostrata sollevasti*, il poeta si vestì premurosamente del giubboncello di velluto colle maniche a sboffi che il signor di Vogüé gli tendeva da Parigi, e cintosi il pugnale alla cintura, ballò anche lui il suo passo di mezzo o di nessun carattere dinanzi alla platea francese, sotto le spoglie di tirannello italiano.

*
* *

Perchè l'infelice scoperta dell'immortafe francese gli aprì gli occhi a un magnifico colpo: combinare l'orpello decorativo del *Piacere* col delinquismo nietzschiano del *Trionfo della morte*. E ricordando le parole del Goethe: *allegorici come sono questi mascalzoni piaceranno di più*, fece una finzione. Ed ecco apparire Claudio Cantelmo, il « compositore di musiche » anzi di marcie funebri, questa scellerata scimmia del Borgia, questa nuova edizione di un Andrea Sperelli che si è cucito un paio di brache colle pagine di Federico Nietzsche, per coprire di dottrinarismo filosofico le vergogne della sua scelleratezza.

*
* *

Ora, tutto questo sarebbe grossolanamente faceto, se per più' riguardi non facesse ira e vergogna. Perchè che il signor di Vogüé dica spropositi, scopra che il simbolismo d'annunziano continua quello di Dante, paragoni il D'Annunzio al Flaubert, l'artista più falso e artifizioso, al più sincero, semplice ed onesto, abbia l'enorme impudenza o insipienza di nominare a proposito di questa buffonata l'opera riformatrice e il nome sacro di Riccardo Wagner, è cosa che riguarda lui e non noi; che quattro ragazzi senza senso morale e senza pudore proclamino un genio questo faceto autore di musiche, si capisce, se anche fa nausea: il genio essi non lo possono concepire che vestito da ciarlatano.

Che Claudio Cantelmo, questo ideal tipo di birbante latino, nato dai ridicoli amori di un accademico rimbambito e di un poeta senza scrupoli, quest'eroe che vuole incendiare e uccidere (perchè non rubare anche? sarebbe così a proposito) bere e godere le femmine (ah questo sopra tutto) apra alla loro attività esuberante lusinghieri orizzonti, si capisce anche questo; ma che questa gente tratti coll'arte e colla bellezza colla stessa disinvoltura con cui è usa trattare colle donne perdute, che dal fondo della propria volgarità parli di aristocrazia, e tra i calcoli del tornaconto inneggi all'Arte Severa, pare che oltrepassi già i limiti della decenza. Che quanti in Italia hanno dell'arte e della bellezza un concetto ed un culto un poco più alto e più degno di questi dilettanti di oscenità ambigue e di menzogne sonore si lascino dire da quattro superbambini che questa è la vera arte e la vera bellezza, è cosa che fa già vergogna: perchè in un paese dove ancora vive Antonio Fogazzaro certe apoteosi e certi inni

dovrebbero parere bestemmie. Perchè non dovrebbe essere lecito permettere che una mano di gente, impotente ad innalzarsi sulla folla per la miseria della propria organizzazione morale, spinta da una indomita fregola di rinomanza a cercare la fama nell' ignominia, renda infame il nome dell'arte e faccia fuggire gli esteti come appestati.

E' una questione d'onore, perchè per l' arte non c' è tanto da temere: questo mostro della nuova arte latina non ha vita lunga: mostra già le croste della scrofola che lo rode. La natura gli ha fatto scontare terribilmente il dono dell' ingegnosità negandogli quella facoltà di persuadere che è la più cara dote del genio, quel divino elemento della simpatia che vivifica soltanto le creature uscite da i palpiti di un gran cuore, dalla fantasia di un'anima retta. E la bontà e la sincerità, per fortuna, non c' è sottigliezza di ingegno e snellezza di contorsionista capaci di simularle: è la profonda rettitudine morale che fa grandi Aristofane e Shakespeare, Goethe e Whitman. Questi Neroni in sessantaquattresimo, questi Borgia da strapazzo cadranno presto sotto la esecrazione di tutti i buoni; questa sedicente prosa moderna che abbaglia ancora tante allodole di vista corta, questa prosa massiccia e pesante che pretende di essere in una perfetta rispondenza col movimento ideale del pensiero, e non ha che un atteggiamento solo, un viso solo, un suono solo, anzi, una posa sola, sarà relegata fra i ferravecchi, appena gli occhi malati ritornino alla natura. Allora questa gente che ammanta sotto le maiuscole dei suoi astratti la volgarità delle sue concezioni, che nasconde sotto le forme irrigidite dei simboli la sua impotenza a creare un ideale vivente, la spazzeremo via, lei e le sue sconce fantasie dal campo dell'arte: allora ripuliremo l' immagine della Bellezza dai ragnateli dei loro artifizi, e rinnoveremo la

lingua, imprigionata in questo mosaico bizantino, nelle correnti vive dell'uso. E ci sarà un rinascimento, ma non sarà di cartone dipinto come questo. Ci sarà quando rinnoveremo le arti e non la letteratura sola, piegandole a rappresentare con forma moderna la poesia della vita moderna, ponendo a base dell'arte la sincerità del sentimento e la semplicità dell'espressione, a fine l'elevazione della realtà verso forme più alte e più perfette di esistenza. Allora troveremo fra le diverse arti un'armonia che questi cercatori di musichette non sognano neanche; e nella compiacenza di un'arte sana questo intermezzo di malandrinaggio letterario parrà un brutto sogno, come tanti altri. Ma per ora è inutile. Il quarto d'ora è per quelli che battono la grancassa. La piazza è per loro.

[1895].

L'ARTE DEL COMPORRE
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Ho osato toccare il Superuomo, e, com' era da aspettarsi, la schiera dei profeti mi ha scagliato i suoi anatemi. Lei, signor Direttore, ha voluto stornare quei fulmini dal mio capo innocente; e appena ne ha lasciato travedere il balenìo tra le righe della sua Piccola Posta. Se sono vivo lo devo a Lei. Ma come a me piace scherzare col fuoco, permetta che io nella mia mente ricostruisca la tragica scena.

Qualche piccolo Superfanciullo, qualche Cantelmino di belle speranze, che nel claustro ereditario si esercitava a impiccar i rospi e a tagliar la coda alle lucertole per addestrarsi alla dominazione forte e tirannica, ecc. ecc., per « elevarsi sopra il Bene e sopra il Male per la pura energia del suo volere », all'annunzio che il superuomismo pericolava, si sentì gelare il sangue nelle vene, si sentì il cuore gonfio di inquietudini future, e, come il Demonico gli andava dentro dettando: « Sii quale devi essere », abbandonò l'elmo di cartapesta e il manico della scopa, e « agile come leopardo », si pose a trafiggermi sulla carta, menando la penna con gesto infaticabile.

Lei ha soffocato quei vagiti sul nascere; lei è stato crudele, e, perdoni, anche avaro; perchè io mi diverto un

mondo a leggere la tragica prosa di quei terribili prosatori.

E quasi avrei voglia di essere inconsolabile se penso alle meravigliose cose che sarebbero uscite da quel dibattito, a giudicare dallo scampolo che Ella ce ne ha concesso. Chi avrebbe mai immaginato che le tre Vergini fossero quattro (Arte e Bellezza, Forza e Fede)? Chi avrebbe mai sospettato il terribile problema di embriogenia rivelato in uno sforzo d' esegesi da un d' annunziano? « Il Superuomo vuol procreare il futuro ideale re di Roma, il quale gli nascerà dal connubio *con tutte e tre* le Vergini delle Rocce ».

Ma del resto Ella ha avuto perfettamente ragione. È inutile discutere se uno scrittore sia falso o sincero, se sia retto od obliquo.

I non sinceri lo trovano sincerissimo, perchè opera come loro, e gli obliqui affermano sul loro onore che non c' è rettitudine al mondo all'infuori dell'andar di traverso. È molto più utile ed anche più divertente occuparsi di qualchecos'altro, anche senza uscire dalla questione, di qualchecos'altro che serva indirettamente a lumeggiare l' intangibile mondo d'annunziano.

Vediamo dunque se non sia per caso possibile aprir gli occhi dei d'annunzietti italiani sulla sincerità e sulla severità, sulla moralità e sulla buona fede dell' arte del loro idolo.

Chi si ricorda del 1888? quando avvenne il disastro

*
* *

di Dogali? Allora per quei « cinquecento bruti morti brutalmente » come dice Andrea Sperelli nel *Piacere*, Gabriele d'Annunzio pubblicò una poesia non bella, ma per ritmi e rime molto originale.

Ma per quanto originale essa non era disgraziatamente che una copia: l'originale era del Tommaseo. E chi lo mise fuori fu il poeta Tito Allievi, nel numero 10 della *Gazzetta Letteraria* del 1888; dalla quale io mi permetto di trascriverlo, per edificazione di quei d'annunziani che allora, per caso, si fossero trovati a balia. Sono passati tanti anni, e la gente si compiace tanto di dimenticare!

(Tommaseo)

Le superbie degli amici,
l'empia rabbia dei nemici
spermentar quegli infelici,

Chi squarciato ha il capo e il seno,
altri un piede o un braccio meno,
chi freddato in sul terreno.

Contro Spagna in suolo ispano
ha versato ispana mano
il tuo sangue, Italia, in vano.

(O Dator del buon pentire)
nuove strade a noi disserra,
vieni, e porta in sulla terra
miglior pace o miglior guerra.

Se morriam, pianti morremo,
e temuti. O Re supremo
il tuo giorno attenderemo.

(D'Annunzio)

Troppo l'ire dei nemici,
de le donne i malefici
incrudir su gli infelici.

Morti coprono il terreno,
chi squarciato il ventre e il seno,
chi la testa e il braccio meno.

Beve in van l'Africa, in vano.
il buon sangue italiano,
cui versò barbara mano.

Libertà, l' ali disserra,
a maggiore e miglior guerra;
l'armi tue son sacre in terra.

Noi, tuoi figli, veglieremo.
In silenzio il tuo supremo
giorno, Patria, attenderemo.

In qualunque altro paese un individuo che avesse fatto uno scherzo di questo genere sarebbe stato un uomo morto; ma nella felice terra del superuomismo in fatto di questioni morali, è risaputo che non si va tanto pel sottile. E il poeta dell' Arte Severa diede coraggiosamente un maggiore sviluppo ai suoi affari.

Il D'Annunzio non deve avere un concetto troppo lusinghiero della coltura dei suoi connazionali: dopo aver dato loro una patente di asinità, gabellando per sua una poesia del Tommaseo, li trattò addirittura da orbi, mettendosi a copiare, come se fosse un ignoto, nientemeno che Gustavo Flaubert.

Il signor di Vogüé, ha detto, se non sbaglio, che nessun artista moderno si è assimilato le letterature europee come il D'Annunzio. Ecco; se io dovessi giudicare dall' accanimento con cui il D'Annunzio ha svaligiato certi pochi libri che so, sarei indotto a credere che quel burlone d'un accademico da vaudeville voglia scherzare.

C' è per esempio da cominciare una *Ballata delle donne sul fiume?* E' semplicissimo. Si prende la *Tentation de Saint Antoine*, la si apre a pag. 10, dove dice « *les marchands d' Alexandrie naviguent les jours de fête sur la rivière de Canope, et boivent du vin dans les calices de otus* » e si ha senza nessuna fatica:

I nitidi mercanti Alessandrini
profumati di cinnamo e dissopo
bevean sulla riviera di Canopo
nei calici del loto, i rosei vini.

C'è da fare un *sonetto delle fate?* un sonetto su *Mirinda?* Si apre il medesimo libro e si cuciono insieme questi quattro periodi: « *Les seigneurs, tout en buvant, se divertissent à lancer des flèches sous les pieds d'un enfant qui danse* (p. 158). *Nous boirons des boissons froides dans des écorces de fruits, et nous regarderons le soleil à travers les émeraudes* (55). *Le murmure des sources avec le hennissement des licornes se mêlent à leur voix* (74). E il sonetto è fatto.

Chi non ha ammirato lo splendore decorativo della poesia *l'Asiatico?* Il carattere orientale della scena, la preziosità delle immagini, la proprietà degli aggettivi? Ma è sempre il Flaubert che fa le spese.

Eleabani parla e

....le perle della sua tiara
splendeano vagamente come lune.

« *Il est jeune, imberbe... et les perles de sa tiare brillent doucement comme des lunes* ».

Si tratta dell'ambiente?

Quàttro colombe d'or con l'ali tese
in alto, tra le frange di Palmira
a invisibili fili eran sospese.
Due dromedari, aventi in su la schiena
otri forati, ed una campanella
di fino argento sotto la mascella
spargean su i marmi essenza di verbena.

Bellissimo, e ben tradotto. « *Au coins du dais étendu sur la tête quatre colombes d'or sont posées* (42). *De la coupole pendaient à des fils que l'on n'apercevait pas quatre*

grands oiseaux d'or, les deux ailes étendues (150). *Un dromedaire chargé d'outres percées, passe et revient laissant couler de la verveine pour rafraîchir les dalles* (42)... *des clochettes d'argent qu'ils portent sous la machoire* (96).

C'è da fare un convito con donne, satrapi, efebi? Si prende la scena della basilica, la visione di Nabuchodonosor, si racimolano qua e là frasi, e le si traducono. « *Les pères de Nicée en robe de pourpre se tenaient comme des mages, sur des trônes, le long des murs* (18)... *coiffés de la tiare et couverts d'escarboucles* (41)... *ils ont l'air de bourreaux ou l'air d'eunuques* (78)... *le chalibon, vin reservé pour les rois d'Assyrie qui se boit pur dans une corne de licorne* (50). E ne esce:

Bevean coperti di carbonchi, intorno
satrapi enormi da la barba d'oro
il chalibon, rarissimo tesoro
in un corno sottil di liocorno.
Le vestimenta lor tinte di fuchi
preziosi, brillavan di lontano.
Alcuni, taciturni, aveano strano
aspetto, di carnefici o d'eunuchi.
. . . .

Ma l'immagine seguente delle femmine, che

ridean tra 'l vapor de le vivande,
. . .
stendean le braccia con un grazioso
gesto...
e prendean su le mense i cedri, i fichi,
e le mandorle, i datteri, le olive,

risulta di due frasi, una in St. Antoine: « *un nuage flotte sur le festin tant il y a des viandes et d'haleines* » e l'altra nel racconto pur del Flaubert: *Herodias*: « *les bras s'allongeant comme des cous de vautour, prenaient des olives, des pistaches, des amandes.* »

Ma Flaubert non bastava, bisognava portar via anche un distico al Baudelaire *(Bénedition)*:

> e sappi in quel che mangi e in quel che bevi
> trovar l'ambrosia e il nettare vermiglio

è una felice e fedele traduzione del

> *et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange*
> *retrouve l'ambroisie et le nectar vermeil.*

*
* *

Ma queste sono piccolezze, piccolezze indegne del grande traduttore. C'è ben altro.

Ci sono per esempio, tanto per citare, le centinaia di bellissimi versi del *Sangue delle Vergini*, nell'Intermezzo di rime, tradotti alla lettera dal *Calumet de paix* del Baudelaire, traduzione esso stesso del *Song of Hiawatha* del Longfellow. Ma il Baudelaire aggiungeva: *imité de Longfellow*. Poveretto! non sospettava ancora i diritti del Superuomo.

Originale ed audace poesia quella di *Pamphila* nel Poema Paradisiaco. Ma gli entusiasti faranno bene a conoscere questa pagina poco nota di Gustavo Flaubert *(Novembre)*:

« *Dandys et rustauds, j'ai voulu voir si tous étaient de même. J'ai gouté la passion des hommes aux mains blanches et grasses, aux cheveux teints et collés sur les tempes ; j'ai eu des pâles adolescents blonds, effeminés, comme des filles, qui se mouraient sur moi. Les vieillards aussi m'ont salie de leurs joues décrepites, et j'ai contemplé au reveil leur poitrine oppressée et leur yeux sans flammes. Sur un banc de bois, dans un cabaret de village, entre un pot de vin et un pipe de tabac, l'homme du peu-*

ple, encore, m'à embrassée avec violence. Je me suis fait comme lui une joie epaisse et des allures faciles. »

*
* *

Ma lasciamo le derivazioni più o meno abilmente dissimulate: le copiature sono tanto più interessanti.

Non c'è nessuno, per caso, che si sia mai chiesto donde mai è venuta alla poesia d'annunziana quella corrente di infermeria che imbalsama tanta parte del Poema paradisiaco? Di dove mai sono scaturite quelle suore, quegli ospedali, quegli incurabili, quei convalescenti che hanno portato una nota nuova nel coro consuetudinario della lirica italiana? Ci voleva poco a capire che quella non era farina del sacco dannunziano. Le suore, l'ospedale, l'incurabile, il giardino, i malati che escono nell'orto a cogliere le rose, tutti i motivi che hanno avuto tanta fortuna negli organetti degli scimmiotti in questi ultimi anni, non sono roba dannunziana, non sono un frutto del rinascimento latino, caro e immortale signor di Vogüé, ma appartengono ad un uomo di molto ingegno che si chiama Maurizio Maeterlinck e che, salvo errore, è un fiammingo. Basta sfogliare le sue *Serres chaudes*. Vi ricordate dell'*Incurabile?*

> Ed una suora muta nel soggolo
> è a piè del letto. E l'ore lente vanno.
> A piè del letto vedono la mite
> donna sceglie legumi paziente.

È un motivo nuovo acutamente percepito: non è dalle menti latine, imbottite di luoghi comuni, che possono uscire di queste cose. E difatti non è che una immagine del Maeterlinck: « *Une sœur épluchant des légumes au pied du lit d'un incurable!* » (Amen).

E quella chiusa:

> Ma perchè quest'immagine m'assale,
> Anima? che tristezza oggi m'assale?

non è che la chiusa della stessa poesia:

> *Et la tristesse de tout cela, mon âme,*
> *et la tristesse de tout cela!*

Ma ora viene anche di meglio. Voltate la pagina e rileggiamo insieme quella originale e suggestiva poesia che si intitola *Le Tristezze ignote:*

> Le suore, alle finestre
> del convento, sul fiume
> guardan passar le barche:
> guardano mute e sole,
> mute e digiune al sole.

Ora ditemi se vi è qualche casuale rassomiglianza con questo: « *Les vierges du couvent regardaient passer les vaisseaux sur le canal, un jour de jeûne et de soleil.* »

Andiamo avanti:

> I prigionieri assale
> un'ansia: falci lente
> falciano l'erba nuova,
> a la prigione intorno.
> Gli infermi (inclina il giorno)
> pallidi sul guanciale,
> ascoltano la piova
> battere dolcemente
> l'orto dell'ospedale.

Ascoltate un poco se vi riconoscete: « *Les prisonniers qui entendent faucher l'herbe dans le jardin de la prison... ils sont pâles comme des malades qui écoutent pleuvoir sur le jardin de l'hôpital.* » *(Clôche à plongeur).*

Ma questo non basta. Nemmeno il titolo è suo. Le *tristesses ignorées* sono prese da un altro verso del Mae-

terlinck. Le passeggiatine al sole, fra i rosai, che hanno fatto le spese della lirica italiana da due o tre anni a questa parte non sono che una derivazione di parecchi luoghi del belga: « *le long des jardins d'hiver des malades cueillent des roses* », « *des vierges qui ont fait une longue promenade au soleil, un jour de jeûne.* » Che più? *Le mani* derivano diritte diritte dalla poesia *Attouchements*: « *Je me souviens de toutes les mains qui ont touché mes mains... j'écoute vos doigts purs passer entre mes doigts... o ces attouchements de vos pauvres mains moites!* » non senza un ricordo della poesia *Les doigts et les bagues* di Marie de Valandrè, e di Verlaine:

ces mains pàles
qui font tout le bien et peuvent tout le mal.

Il motivo (*Consolazione* nel Poema Paradisiaco):

Sonerò qualche vecchia aria di danza
assai vecchia, assai nobile, anche un poco
triste... –

è dello Shelley nei *Cenci:*

Ti canterò qualche sommessa melodia, nè gaia nè triste, qualche vecchia e semplice cosa, qualche nenia dimenticata e disusata.

L'immagine del *Peccato di Maggio:*

e l'iridi si persero fiori nel latte, in fondo
al cerchio delle palpebre,

non è un'esperienza personale dell'indomito amatore; è del Flaubert in *Madame Bovary: Ses prunelles disparaissait dans leur sclerotique pâle, comme des fleurs dans du lait.*

*
* *

Nel suo diligente lavoro di assimilazione dalle letterature straniere Gabriele D'Annunzio non ha dimenticato

Catulle Mendès. Più d'un motivo erotico e decorativo del *Poema Paradisiaco* e dell'*Isotteo* è desunto dal fecondo lirico francese: gli studiosi delle fonti dannunziane vi potranno spigolare utili raffronti. Uno assai eloquente è quello che si può fare tra *La sera* del *Poema Paradisiaco* e la *Soror dolorosa* dei *Soirs Moroses.*

Dice il D'Annunzio :

Rimanete vi prego, rimanete
qui. Non vi alzate ! Avete voi bisogno
di luce ? No. Fate che questo sogno
duri ancora. Vi prego : rimanete.

E il Mendès :

Reste. N'allume pas la lampe. Que nos yeux
s'emplissent pour longtemps de tenèbres, et laisse
tes bruns cheveux verser la pesante mollesse
de leurs ondes sur nos baisers silencieux.

D' Annunzio :

Ci ferirebbe forse come un dardo
la luce. Troppo lungo è stato il giorno :
oh troppo ! Ed io già penso al suo ritorno
con orrore. La luce è come un dardo.

Il Mendès :

Nous sommes las autant l'un que l'autre. Les cieux
pleins de soleil nous ont trompés. Le jour nous blesse.
Voluptueusement berçons notre faiblesse
dans l'ocean du soir morne et délicieux.

Il D'Annunzio :

Sembra che in ciel l'innaturale forma
con la sera divina si congiunga
poi che l'immensa ombra del ciel prolunga
i tuoi capelli in una sola forma,

in una sola onda, in un solo fiume
misterioso che con un suo largo
giro m'avvolge e trae nel suo letargo
dando l'oblìo come l'antico fiume.

E il Mendès:

Lente extase, houleux sommeil exempt de songe,
le flux funebre roule et déroule et prolonge
tes cheveux où mon front se pâme enseveli...
O calme soir, qai hais la vie et lui resistes,
quel long fleuve de paix létargique et d'oubli
coule dans les cheveux profonds des brunes tristes!

Non manca nemmeno il titolo *Soror dolorosa*, il quale diventa la

sorella del Dolore,
sorella della sera, unica mia.

Ma che cosa non *assimila* il d' Annunzio? Io m' immagino che la sua biblioteca dev'esser tutta di libri segnati di croci fatte con matita rossa e azzurra, per servirsene al bisogno. Come si spiegherebbe che persino sotto questa innocente didascalìa della *Cantata di Calend' Aprile:* « Le donne e gli innamorati in attitudini di grazia, si compongono da principio in torno a Salabaetto che canta accompagnandosi dolcemente con un ribechino » si nasconda una frase di Paul Verlaine, nella didascalìa della commediola *Les uns et les autres*? « *Une nombreuse compagnie d'hommes et de femmes est groupée, en de nonchalantes attitudes, autour d' un chanteur costumé en Mezzetin, qui s'accompagne doucement sur une mandoline.* »

* * *

Non facciamo torti a nessuno, non dimentichiamo la poesia barbara, le Elegie Romane: vi troveremo forse il

più bel fiore di questa ghirlanda che io mi permetto di intessere attorno alla gloriosa fronte del Superuomo.

Cominciamo, per la storia, dal *Sogno di un mattino di primavera.*

L' hanno in custodia i Saggi. A l'ombra d'un arbore immensa
candidi nelle vesti, placidi come iddii,
vivono. Un'aria calda li nutre. Su l'erbe d' intorno
rapidi i leopardi piegano i dorsi gai.
Il mormorio dei fonti, il sussurro dei rami, il sommesso
fremito delle belve mescesi alle parole.

Domando scusa, ma è ancora Flaubert, è ancora l'inesauribile *Tentation de Saint Antoine*: « *Le secret que tu voudrais tenir est gardé par les Sages. Ils vivent dans un pays lointain, assis sous des arbres gigantesques, vêtus de blanc et calmes comme des dieux. Un air chaud les nourrit. Des léopards tout à l'entour marchent sur des gazons. Le murmure des sources avec le hennissement des licornes se mêlent à leur voix* ».

Tradotto alla lettera. Decorazione, direte, semplice orpello. E allora digeritevi questo.

Ci sono nell' elegia *Elevazione* i seguenti bellissimi versi:

Forte il mio spirto ardendo occupò il suo cuore profondo.
. . . .
I pensier suoi pensai: la gioia e il dolor suo nel pieno
essere mio raccolsi: vidi per gli occhi suoi.
L'anima, le segrete dell'anima voci, il divino
ritmo del suo respiro, l' intimo di sue vene
fremito, e le latenti sue cure, e gli inganni dei sogni,
e l' improvvise angosce, tutto io conobbi in lei.
Io, su lei chino, io tutti conobbi i concenti che solo
odonsi nel silenzio dolce del sangue suo,
quando gl' innumerevoli palpiti in uno concordi
fingono la tremante calma d'estivo mare.

Io gli splendori ascosi de l'anima sua rivelai,
come con aurea chiave i penetrali aprendo;
e li diffusi in cerchi più vasti ove tutto mi immersi
avidamente, i fianchi cinti di forza nuova.

Questa non è decorazione, questa è psicologia, questo è lirismo e di quello buono. Ma per somma disgrazia del D'Annunzio c'è un frammento, poco noto, è vero, di un povero poeta che si chiama Percy Bisshe Shelley, il quale dice così; nella traduzione francese del Rabbe che cito invece dell'originale perchè è evidentemente quella da cui il D'Annunzio ha tradotto:

« *Je suis un esprit qui a habité dans son cœur des cœurs: j'ai senti ses sentiments, et j'ai pensé ses pensées, et j'ai connu la conversation intime de son âme; des intonations qui ne se font entendre que dans le silence de son sang, quand toutes les pulsations dans leur multitude sont l'image du calme tremblant des mers pendant l'été. J'ai ouvert les mélodies d'or de son âme profonde, comme avec une maîtresse clef, je les ai épanchées, et m'y suis baigné moi-même, comme une aigle dans un brouillard orageux, revêtant ses ailes d'éclairs.* »

Ma almeno dirà qualcuno, la chiusa dell'elegia sarà sua. Ingenuo. Quando il D'Annunzio compone i suoi mosaici poetici con in una mano la penna, e le dita della altra fra le pagine di qualche autore, non si ferma a metà. I versi: « Tale, fra le ignee chiome che spiega l'Aurora su 'l mondo, aquila uscente a volo da la nativa rupe:... unica quella al sommo rossor batte l'ale possenti; tutte le aperte penne splendonle di baleni » non sono che l'adattamento combinato dei versi precedenti e di questi altri della *Nuvola*, *The cloud:* — « *L'aurora sanguigna sorge colle sue ardenti penne spiegate..., come sul vertice d'una rupe montana un'aquila* (*librata*) *per un istante nel bagliore delle sue ali dorate.* »

*
* *

Anche nelle *Odi navali,* e si capisce, c'è da pescare. *In Memoriam* del Saint-Bon comincia così:

Quale sarà il mio canto oggi per questa tomba che amo?
Come alzerò il mio canto io per la grande anima austera
ch'è disparita?
E con quale profumo questa serena tomba che amo
profumerò io dunque, oggi che in terra la primavera
è rifiorita?

Il D'Annunzio mise, in inglese, per epigrafe a questa poesia *una* strofe dell' inno funebre pel presidente Lincoln, di Walt Whitman. Eccola tradotta:

Come modulerò il mio canto pel morto che amai?
E come ornerò il mio canto per la grande cara anima che è sparita?
E quale sarà il mio profumo per la tomba di colui che amo?

Benissimo. Si sa che l'egregio uomo, com'è detto nel *Piacere,* a dispetto della sua qualità di superuomo, ha bisogno che qualche semplice collega mortale gli dia il *la,* ecc.

Ma qui, dopo il *la,* vengono altre note.

La seconda strofa del D'Annunzio è questa;

Coi vostri soffi, o larghi venti del mare che dal Tirreno,
che da l'Adriatico soffiando urtate la fronte irosa
de l'Apennino,
coi vostri soffi, o venti de la tempesta e del sereno
profumerò io dunque oggi la tomba ove riposa
l'eroe marino?

Ebbene, che dice Whitman nei versi immediatamente seguenti? Questo:

I venti del mare soffiano dall' Est e dall' Ovest.
Soffiano dal mare di levante, soffiano dal mar di ponente, finchè si incontrano sulle praterie.
Con essi e col soffio del mio canto io profumerò la tomba di colui che amo.

Veniamo all'ultima strofe:

« Porterò su le braccia in fasci i fiori degli arboscelli
che trova su la soglia la primavera, e rose a pena dischiuse, e un ramo
di bianco spino. O Morte, coi più soavi fiori novelli
profumerò nel sole e nell'azzurro questa serena
tomba che amo! »

E Whitman:

« A tutte le bare io porto fiori e ramoscelli verdi...
O Morte! Io ti coprirò con rose e con gigli precoci.
Ma come sempre i lillà fioriscono i primi
e copiosi. Io rompo, io rompo i ramoscelli dai cespugli;
colle braccia cariche io vengo, e li verso per te
per te e per la tua bara, o Morte!

Tre strofe su sette: non c' è male. Via, è proprio soltanto del *la* che ha bisogno?

Ma se qualche ingenuo è rimasto a bocca aperta, si scuota, che non è ancora il momento. Questa non è che una sonatina, un innocente intermezzo di rime. La grande sonata, il vero convito d' annunziano sarà, col permesso del direttore, per un'altra volta.

Per adesso lasciamo ai dannunziani il tempo di meditare sull'originalità, sulla sincerità, sulla rettitudine, sulla buona fede dell'arte di Gabriele D'Annunzio.

[1896].

I FONDI SEGRETI DEL SUPERUOMO E IL MISTERO DEL NUOVO RINASCIMENTO

« Nel tempio dell'Arte Severa »
Trionfo della Morte.

Quando il visconte di Vogüé in quella famosa notte di Natale che doveva cambiar faccia alla terra, alzò fra le braccia il tenero corpicciuolo del nuovo rinascimento latino, ignorò, fra tante altre cose, anche il mistero di quella natività: si trovò fra le braccia il neonato, ma non riuscì a capire donde fosse uscito. Non riuscì a capire, e non volle affaticarsi in indagini. E forse fu un bene. Perchè nessuno sa quali incredibili cose sarebbe stato capace di scoprire riguardo alla sostanza dannunziana, quell'uomo che ebbe il coraggio di scrivere della forma del D'Annunzio: *il semble bien, quoique il ne le dise pas, que Paul Bourget soit son maître d'écriture.*

Ma se per il signor di Vogüé le origini del nuovo rinascimento rimasero occulte nella nebbia che vela le nascite divine, non fu così per tutti: io, per esempio, credo di potergli venire efficacemente in aiuto per agevolargli la comprensione del mistero.

Il nuovo rinascimento latino non sorge per generazione spontanea; esso nasce dal seno stesso della decadenza latina. Anzi, non nasce mica da una decadenza astratta; nasce propriamente da *La Décadence Latine* in sette di volumi Iosèphin Péladan.



Io mi ero domandato più volte con meraviglia perchè mai nel ritratto morale del Superuomo, qual' è recitato con pompa di belle frasi da Claudio Cantelmo: uccidere, violare, bere, incendiare, ecc., mancasse un verbo che di solito si accompagna con questi nella vita e nel codice penale; io mi ero domandato più volte come mai un uomo superiore, un uomo che non aveva soggezione di uccidere, di incendiare, di violare, potesse aver degli scrupoli meschini nell'affermare il proprio diritto ad appropriarsi la roba altrui. E allora io mi immaginavo che ciò avvenisse per essere il Superuomo non giunto ancora all'ultimo stadio della sua perfezione. E mi dicevo: aspettiamo. Ma io mi ingannavo grossolanamente; quel silenzio non era uno scrupolo; era qualchecos'altro; nel fatto il ritratto morale (si dice morale così per modo di dire) non pativa lacune.



Ah! non era proprio il caso di tirar fuori l'immunità etnica, il Borgia redivivo, la perfetta ingenuità pagana, l' assoluta sincerità psicologica, il bel gatto del sedicesimo secolo, e tutte le altre balorde invenzioni, che soltanto la buaggine universale poteva prendere sul serio; non era proprio il caso di struggersi di tenerezza « per la gran madre, per la vecchia nutrice dalle cui mammelle abbiamo succhiato il latte dell'arte, ecc. ecc. ». Povero rettorico signor de Vogüé! non conoscere nemmeno i libri del suo paese: scambiare per una polla genuina di italianità intatta l'articolo di Parigi camuffato all' italiana!

Perchè è proprio così: tutto ciò che v'è di più personale nel D'Annunzio: il culto della bellezza posto a base

della morale, i nobili sdegni per la volgarità, il senso intenso della bellezza classica, l'entusiasmo pel rinascimento, la tendenza a realizzare la propria individualità, la *recherche de l'absolu dans l'amour*, la tenerezza pei primitivi, l'*engouement* per Leonardo, la mania del Botticelli; tutto il paradossismo sociale, tutto il dilettantismo estetico svolto dal *Piacere* alle *Vergini* non sono roba del D'Annunzio: egli li ha presi bell'e fatti, secondo il suo costume, e li ha rivenduti di seconda mano, posando a filosofo e a rivoluzionario, persino ai legittimi possessori. Ma non sono suoi; sono di quel Joséphin Péladan, ch'è forse la tempra più originale e più forte della odierna letteratura francese, di quel Péladan che in quanto a ingegno rivende dieci volte il D'Annunzio, e che avrebbe toccato le altezze del genio, solo che avesse rivolto all'arte pura l'ardore e l'ingegno che spende nella polemica religiosa e sociale, nell'apostolato morale.

Ma Joséphin Péladan non è soltanto uno scrittore di una genialità senza pari, d'una profondità psicologica che fa sobbalzare, non è soltanto uno stilista d'una modernità, d'una originalità e d'una precisione appetto a cui le litanie ritmiche del D'Annunzio fanno ridere: il Péladan per quanto miseramente invischiato nelle stravaganze della magìa è un uomo altamente rispettabile, uno scrittore d'una rara rettitudine di ingegno e di carattere, di una profonda bontà di cuore; di più la sua opera, che sorpassa ogni altra in audacia e scabrosità, è intenzionalmente buona e morale; ed una intensa simpatia umana ci avvince alle sue creazioni anche dove la fantasia oltrepassa l'assurdo.

Ma questo non faceva naturalmente al caso del D'Annunzio, fra le cui mani non so qualcosa non si corromperebbe, e l'Abruzzese rivestì di perfidia brigantesca il santo sdegno per la volgarità democratica, il giusto senso

di un'aristocrazia morale, l' inno continuo alla superiorità intellettuale, la tendenza alla realizzazione dell' individualità, che emanano da ogni pagina del Péladan: di una nobile tendenza all'elevatezza morale egli fece, da par suo, un infame strumento di dispotismo bestiale, buono a colpire l' immaginazione della gente grossa e degli accademici a spasso.

Prendere ad un altro autore le idee, pel D'Annunzio è uno scherzo. L'austero cultore dell'Arte Severa, il severo artefice, che scriveva nella prefazione del *Piacere: io sono convinto che c'è per noi un solo oggetto di studii: la Vita,* lo scrittore che voleva: *studiar gli uomini e le cose* DIRETTAMENTE, senza trasposizione *alcuna,* è capace di ben altro. Ed ecco di che cosa è capace.

*
* *

Voi avete sempre creduto che il *buen ritiro,* che Maria Silva, la fiera di beneficenza, il cavalier Sakumi, la lesbica Barbarella Viti, Leonetto Lanza e Galeazzo Secinaro, Lucio Vero e Lilian Theed, che, in una parola, le cose e le persone, gli avvenimenti e le immagini, gli epiteti e i sostantivi, le frasi e le trovate, le riflessioni e i colori del *Piacere* fossero roba del D'Annunzio, cose e persone osservate sul vivo della realtà romana, immagini e locuzioni coniate dalla sua mente ingegnosa attraverso *la lunga e grave fatica,* attraverso *i disgusti che seguivano il doloroso e capzioso artificio dello stile,* attraverso *i dubbi che seguivano lo sforzo dell'analisi,* coll'aiuto *della più nobile facoltà dell'intelletto... l'abitudine dell'osservazione, ed in ispecie il metodo,* come egli dice colla solita nobile dignità di frasi nella prefazione: ora ecco quali sono le gravi fatiche, i dolorosi artifizi dello stile, i dubbi e lo sforzo dell'analisi, le nobili facoltà, l'osservazione e il metodo dell' illustre romanziere.

C' è un romanzo di Ioséphin Péladan che si intitola ' *Initiation Sentimentale*. Uscì nel 1887 (Paris, Édinger, éditeur) cioè due anni prima del *Piacere*. E, se non vi dispiace, lo sfoglieremo insieme.



Sul bel principio del romanzo il D'Annunzio si trovò a dover definire l' indole di Andrea Sperelli. E lo fece da par suo.

« Egli aveva in sè qualcosa di Don Giovanni e di
« Cherubino: sapeva esser l'uomo di una notte erculea,
« e l'amante timido, candido, quasi verginale. ».

Come tutto è d'annunziano qui dentro! Quella *notte erculea!* C' è solo quel *Cherubino* ch' è un po' sospetto. Ora apriamo l'*Initiation Sentimentale:*

« . . . *le type de Don Juan. Il est toujours l' homme*
« *d'une nuit héraclide* (pag. 137). *Nous avons l' étrange*
« *faculté de revenir momentanément vierge et jeune: un*
« *Cherubin survit en notre nausée.* »

Ma Andrea Sperelli non era sempre il Cherubino di Beaumarchais; infatti talvolta:

« . . . dava a se stesso, e al corpo e all' anima di lei
« una di quelle feste il cui solo ricordo basta a rischia-
« rare una intera vita. »

Magnifica immagine. Ma Nergal dice nell'*Initiation :*

« *Nous pouvous donner à l'âme et au corps de ces fêtes*
« *qui illuminent de souvenir toute une vie.* »

Queste coincidenze sono già meravigliose. Ma ve ne sono di quelle addirittura sbalorditive.

Vogliamo conoscere le aristocratiche idee del D'Annunzio sul poeta nelle sue attinenze colla società ?

« In una società democratica come la nostra l' artefice
« di prosa o di verso deve rinunziare ad ogni benefizio

« che non sia d'amore. Il lettor vero non è già chi mi « compera, ma chi mi ama. Il lettor vero è dunque la « dama benevolente. Il lauro non ad altro serve che ad « attirar il mirto. Che importa a me di avere, per esem« pio, cento lettori nell' isola dei Sardi, ed anche dieci « ad Empoli, e cinque, mettiamo, ad Orvieto? E qual « voluttà mi viene dall'essere conosciuto quanto il confet« tiere Tizio od il profumiere Caio? Io autore andrò nel « cospetto dei posteri armato come potrò meglio; ma io, « uomo, non desidero altra corona di trionfo che una di « belle braccia ignude. »

O lettori, non lasciatevi ingannare dall'isola dei Sardi, da Empoli a da Orvieto. Non ostante le classiche reminiscenze di Tizio e di Caio questo « ideal brano di prosa italiana » non è altro che una mediocre traduzione dal francese.

« *Un écrivain dans une societé anarchique comme la* « *nôtre, doit se laver les mains de tout et baiser celles* « *des femmes. Notre véritable lecteur ce n'est pas celui* « *qui nous achète, c'est celui qui nous aimes. Le veritable* « *lecteur c'est la dame de bonne volonté. Le laurier n'est* « *bon qu' à attirer le myrthe. Qu'est ce que cela me fait* « *d'avoir cinq cent lecteurs à Lyon et même dix au Grand* « *Gallargues ou à Port-de-Bouc? Quelle volupté me revien*« *drait-il d'être aussi connu que Bornibus le moutardier* « *ou Menier le chocolatier? L'auteur s' en tirera comme* « *il pourra avec les siècles, mais l'homme en moi ne* « *voit qu' une montée au Capitole, dont la couronne du* « *triomphe est faite de beaux bras nus.* »

Via! perchè il D'Annunzio s' è impaurito di quei due nomi? C'è da scommettere che persino le *Vergini delle Roccie* conoscono il cioccolato Menier.

Talvolta il poeta dal suo palchetto dell'Apollo o dell'Argentina, donde imperava sulla « grande romana bestialità » addensata in platea, filosofeggiava dal vero.

« Certo quanto più la cosa da un uomo posseduta su-
« scita negli altri l' invidia e la brama, tanto più l'uomo
« ne gode e n' è superbo. In questo a punto è l'attrattiva
« delle donne di palcoscenico. Quando tutto il teatro ri-
« suona di applausi e fiammeggia di desideri, quegli che
« solo riceve lo sguardo e il sorriso della diva si sente
« inebriare dall'orgoglio come da una tazza di vino troppo
« forte, e smarrisce la ragione. »

« *Exiter l'envie de ce que l'on possède est la plus in-*
« *tense façon d'en jouir : le prestige des actrices n'a pas*
« *d'autre cause. Quand toute une salle crépite de bravi*
« *et de désirs celui qui reçoit d'un regard la préférence*
« *de la ballerine éprouve une sensation d'orgueil violente*
« *et très propre à l'énivrer.* »

Ma l'osservazione, « la più nobile delle facoltà » e il « metodo », il D'Annunzio li usava ampiamente anche nell' intimità.

Vi è nel *Piacere* un pranzo aristocratico molto curioso. Tutti ricorderanno la felice ed originale macchietta del cavalier Sakumi, a cui « *scintillano di malizia i lunghi occhi* », il diplomatico giapponese, un di quei tipi che non si incontrano che nella società cosmopolita di Roma. Elena Muti si diverte a stuzzicarlo.

« Tenete, ella disse per compensarlo, e spiccando dal
« festone una camelia bianca, la gittò all' inviato del Sole
« Levante. L'Asiatico portò la camelia alle labbra, con un
« gesto comico di divozione. »

Ma anche nell'*Initiation* c'è un *Marquis de Chou-Hang-li, clignant ses yeux pleins de malice,envoyé du Céleste Empire*. E c'è anche un'eroina che lo blandisce.

« *Elle lui offrit un camélia blanc. L'Asiatique la porta*
« *à ses lèvres avec dévotieuse drôlerie.* »

Non c' è che dire. Il *gesto comico di divozione* traduce perfettamente la *dévotieuse drôlerie*.

C' è bisogno di dire che la duchessa d'Ateleta non è che una contraffazione della principessa Dinska? Guardiamo piuttosto la toeletta d' Elena Muti.

« La dama vestiva un tessuto d'un color ceruleo assai « pallido, sparso di punti d'argento, che brillava di sotto « ai merletti antichi di Burano, bianchi di un bianco in- « definibile pendente un poco nel fulvo. »

« *La robe bleu cœruléen... Une robe d' un bleu très* « *pâle et semé de points argentins transparaissait sous* « *des dentelles anciennes d'un blanc presque roux.* »

Ma nel *Piacere* c' è anche una famosa festa da ballo, dove ci sono delle trovate ardite e felici, per quanto un po' scabrose, quali soltanto un ingegno audace e originale come il D'Annunzio poteva immaginare.

« Le mani inguantate delle dame premevano le spalle « dei cavalieri; le teste ingemmate si curvavano e si er- « gevano; certe bocche semiaperte brillavano come la por- « pora, certe spalle nude luccicavano sparse d'un velo di « umidore; certi seni parevano irrompere dal busto, sotto « la veemenza dell'ansia. »

E di feste da ballo ce n' è anche una nell' *Initiation.* E vi succedono le stesse cose.

« *Ces crispations des mains gantées sur l'épaule du* « *chevalier... ces têtes qui penchent et ces tailles qui ploient* « (mal tradotto questo) *ces lèvres séchées.., ces moiteurs* « *frissonantes du dos,.. vos seins prêts à jaillir du cor-* « *sage dans l'émoi de la danse.* »

Sperelli gli osserva un istante, poi se ne stacca.

« Andrea si volse a un gruppo di giovini signori... Guar- « davano le coppie girare e malignavano, un po' grossola- « namente. Il Barbarisi raccontava d'aver veduto ambedue « le rotondità del petto alla contessa di Lùcoli... Basta « chinare gli occhi nel *corsage.* Ti assicuro che vale la « pena. »

« *Nebo louvoya vers un groupe de clubmen très ele-*
« *gants... Cyniquement en mots bas, il se disaient leurs*
« *sensations, déshabillant les femmes, détaillant leurs dé-*
« *fauts ou leur beauté... Je vous recommande, messieurs,*
« *dit un autre, le balcon de Madame de Granges, ça vaut*
« *la peine de s'y pencher.* »

Ma il D'Annunzio non è mica sempre un modesto lucidatore di periodi, come fin qui. Egli ha talvolta nel suo mestiere dei tratti di genio.

Nel ballo del *Piacere*, Mademoiselle Vanloo, dice, tutta turbata, *in francese* a Ludovico Barbarisi:

« Ludovic, ne faites plus ça en dansant: je frissonne
« toute... »

Per quanto geniale la trovata di questa frase, il merito del D'Annunzio non sta in essa. Infatti:

« *Gaston, ne faites plus ça en dansant, je frissonne*
« *toute* » *disait une jeune fille à son cousin germain.* »

Il merito del D'Annunzio sta nell'averla copiata tale e quale: un genio meno grande di lui avrebbe avuto la stupidaggine di tradurla.

*
* *

Ma dove brilla di luce più pura l'originalità geniale del fortissimo artista e nell'invenzione di quella *fiera di maggio*, che il signor Vogüé ricorda con entusiasmo. E' un peccato che entri soltanto indirettamente nel romanzo, riferita a brani nei discorsi dei commensali al pranzo della marchesa d'Ateleta. Nell'*Initiation Sentimentale* occupa diciotto pagine e ne forma uno dei capitoli più acuti e più forti.

« Peccato che tu non ci fossi, cugino mio (dice Donna
« Francesca). Per cinque luigi avresti mangiato un frutto se-
« gnato prima dai miei denti e per altri cinque luigi avresti
« bevuto *champagne* nel concavo delle mani di Elena. »

Quei luigi a Roma erano un poco sospetti. Erano di un'eleganza eccessiva. Ma l'autore non ne poteva nulla. Il testo era così.

« *Mademoiselle de Lectoure ne pouvait vendre un fruit* « *qu'elle ne l'eût mordu... Au lieu de verre, les deux mains* « *unies de la vendeuse étaient remplies de vin de Cham-* « *pagne, et l'acheteur buvait en les baisant.*

« Cinque luigi per sorso, cinque luigi per morso ! » « grida Don Filippo del Monte. »

« *Paule avait jeté a la figure de M. de Genneton le* « *verre de grenadine dont il offrait cinq louis, si elle* « *voulait y boire la première... Les demoiselles... pour un* « *louis entamaient les gâteaux.* »

Dopo le bibite e i dolci vennero i sigari. Dice Elena Muti:

« Ah Mary ! e tu non vendevi le sigarette accese prima « da te ? »

« *Madame de Pexonne ne pouvait vendre une sigarette* « *qu'elle ne l'eût allumée.* »

Ma l'accendere non bastava.

« Leonetto Lanza ottenne dalla contessa di Lúcoli, per « non so quanto, un sigaro d'avana ch'ella aveva tenuto « sotto l'ascella. »

« *Le duc de Nimes payait quarante francs un cigare* « *que Madame d'Allichamps avait tenu une minute sous* « *l'aisselle.* »

L'esaltazione sensuale cresceva :

« All'ultimo quel matto di Galeazzo Secinaro venne « ad offrirmi un biglietto da cinquecento lire chiedendo « in cambio che io mi asciugassi le mani alla sua barba « bionda. »

Infatti :

« *Chaumontel demanda et obtint pour faveur singulière* « *que la vendeuse essuyat ses mains mouillées a ses joues* « *et à sa barbe.* »

Dalla Fiera di Maggio vogliamo passare al pranzo colle cocottes? Ci sono parecchie figure curiose, quali può schizzarle un uomo pratico di *petits soupers*.

« Maria Fortuna schiacciava i *fondants* col gomito nudo e li offriva. »

« *Les demoiselles de Chamarande, pour écouler leurs « fondants devaient les écraser de leur coude nu.* »

« La Sylva... aveva acceso una sigaretta... Ella somi-« gliava un collegiale senza sesso, un piccolo ermafro-« dito vizioso. Pallida, magra... con i capelli corti... te-« neva incastrata nell'occhiaia sinistra una lente rotonda. » (Caro quel rotonda).

« *Mademoiselle l'Habitarelle... elle eût en un clin d'œil « allumée une cigarette... petite et maigre... Elle portait « ses cheveux... coupés en brosse et, le monocle à l'œil, sem-« blait un potache vicieux* ».

— Vogliamo farci un'idea della cultura artistica del D'Annunzio, di quella cultura che gli serve così bene a definire mediante evocazioni pittoriche i suoi personaggi?

« Lilian Theed... risplendente di quella prodigiosa car-« nagione, composta di luce, di rose e di latte, che han « soltanto i *babies* delle grandi famiglie inglesi nelle tele « del Reynolds, del Gainsborough e del Lawrence. »

« *Cette carnation irréelle des babys des grands famil-« les anglaises peinte par Reynolds et Lawrence... de la « lumière à travers du lait.* »

Ma il genio del nuovo rinascimento non è meno acuto nelle riflessioni psicologiche di quanto sia nelle dipinture d'ambiente. Ci si sente la vita vissuta in queste frasi:

« Il fascino di Don Giovanni è più nella sua fama che « nella sua persona. La gente volgare non immagina « quali profondi e nuovi godimenti l'aureola della gloria « anche pallida e falsa porti all'amore. Un amante oscuro « avesse anche la forza d' Ercole, la bellezza d' Ippolito

« e la grazia d'Ila non mai potrà dare all'amata le delizie « che l'artista forse inconsapevolmente versa in abbon- « danza negli ambiziosi spiriti femminili. Gran dolcezza « dev'essere per la vanità di una donna il poter dire: in « ciascuna lettera ch'egli mi scrive è forse la più pura « fiamma del suo intelletto a cui mi scalderò io sola; « in ciascuna carezza egli perde una parte della sua vo- « lontà e della sua forza; e i suoi più alti sogni di gloria « cadono nelle pieghe della mia veste, nei cerchi che « segna il mio respiro.

« *Ce prestige tout phisyque est la secrète attraction in-* « *nommée qui exerce le type de Don Juan.... On n'ima-* » *gine pas d'ordinaire, ce que le nimbe de gloire le* « *plus pâle même, ajoute à l'amour. Jamais un amant* « *obscur, fût-il un Hercule la nuit et M. de Montausier* « *le jour, ne donnera les jouissances singulières que l'hom-* « *me celèbre procure, à son insu peut-être, à la femme* « *qui l'aime. Quelle griserie pour une femme de se dire:* « *chaque lettre qu'il m'écrit vaut plus qu'un billet de* « *banque, vénalement; le temps qu'il me donne il le* « *prend à sa gloire, et j'ai la réalité de cet enchanteur* « *dont les fictions font pâmer d'amour les femmes qui le* « *lisent.* »

Che ne dice M.r de Vogué? E' proprio questa quella mirabile prosa intessuta su misteriosi ritmi, quella genuina latinità di pensieri e di forma, intraducibili nel moderno pensiero e nella moderna lingua francese? E' proprio questa la prosa che egli non osava trasportare nel proprio idioma *per non profanarla?* Se il traduttore francese del *Piacere* l'avesse saputo! Quanto gli avrebbe giovato il testo genuino per la retroversione francese! Ben crudele è stato il D'Annunzio a non agevolargli così la comprensione del suo *capzioso stile.*

*
* *

Ma non è ancor finito. C'entra anche Donna Maria Ferres.

« Donna Maria Ferres pareva essere, per un uomo d'in-
« telletto, l'amante ideale, *l'Amie avec des hanches,* secondo
« l'espressione di Carlo Baudelaire, la *Consolatrix* unica,
« quella che conforta e perdona sapendo perdonare. »

« *Mon programme, celui de tous les intellectuels....* « *l'a-*
« *mie avec des hanches* » *selon le mot de Baudelaire... l'a-*
« *mie, qui... soutient et qui réconforte et qui pardonne*
« *surtout.* »

E' lunga la filza? Non ci ho colpa. Un minuto di pazienza ancora. C'è nelle ultime pagine del *Piacere* un grido tragico.

Alla nervosità sensuale di Andrea Sperelli Elena Muti grida con « terribile freddezza »:

« Vi farò dare da mio marito venti franchi. Uscendo
« di qui potrete soddisfarvi. »

Chi non avrebbe giurato ch'era colto sul vero? Invece:

« *Si j' avais une bourse, répliqua la comtesse, je vous*
« *donnerais un louis, et en descendant dans la rue, vous*
« *trouveriez a vous satisfaire beaucoup mieux!* »

Questa volta sono tradotti anche i luigi. Ma che in Roma non ci fosse nemmeno una signora capace di questa lezione?

*
* *

Discenderemo alla minuzie? Il *Quia nominor Bebé* di Maria Silva copiato dall'*ego nominor meretrix* dell'Habitarelle? La lesbica Barbarella Viti coll'amica duchessa di Ferentino copiate dalle *baronne de Stains et sa lesbienne amie madame de Nontmagny?* Cercheremo la paternità

delle *teste medusee*, dai sorrisi alla Vinci, del *buen retiro?* Oh no. Io ho qualche cosa di meglio da fare e tanto sarebbe inutile: son lontanissimo dal credere di poter esaurire l'argomento: so anzi benissimo che esso è limitato soltanto dalla mia ignoranza.

*
* *

Ed è questo onesto signore che una turba di gente non si sa se più stupida o più manutengola ha cercato di imporci colle sue sconcie urla come il più puro frutto del genio italiano; è questo scrupoloso autore che rappresenta fuori d'Italia la nostra arte e la nostra onestà letteraria, la nostra gloria e il nostro carattere; è questo austero artefice che pretende di signoreggiare un paese che ha ancora un Fogazzaro e un Carducci; è proprio lui che ha l'incredibile coraggio di parlare di arte severa, di tuonare contro i profanatori dell'arte, di atteggiarsi a superuomo, di inveire con parole roventi contro i manipolatori.

Che cosa dire? E' il caso di spiegare agli italiani che la loro letteratura ha un gran bisogno di galantuomini, quasi quanto la loro politica? E' il caso di dir loro che un paese che tollera la dominazione forte e tirannica di questi superuomini è degno di essi? Si, che ne sarebbe il caso. Ma c'è qualcheduno che ha già detto ciò molto meglio di quanto potrei io. Come fare? Io pure avrei una gran voglia di dirle, certe cose.

Il vizio è contagioso; a rimestare queste brutture mi sento corrompere anch'io: mi sento prendere da una tentazione irresistibile di appropriarmi un brano di prosa, un brano del severo D'Annunzio contro il suo collega Mascagni. Non posso frenarmi: bisogna che io lo ricopi

e ci metta sotto il mio nome. Se qualche parola è forte, io non ci ho colpa.

« Ma lo spettacolo che da di sè questo giovane italiano, « sebbene talvolta muova il riso, è triste come tutti gli « spettacoli nei quali noi vediamo abbassata la dignità « delle cose più pure e più venerabili. Troppo ci par tri- « ste, quando ci avviene di comprendere qualche segno « di invidia e di gelosia mal dissimulata in giovini arti- « sti che conoscemmo un tempo fierissimi custodi del loro « ideale, e che oggi turba e corrompe la fortuna così ra- « pidamente conquistata dal lesto manipolatore. Per quel « turbamento e per quella corruzione più che per qua- « lunque altra causa, io mi dolgo contro colui. Sarei lieto « se il dispezzo cordiale di chi ha sempre proseguito di « religioso amore tutte le forme dell'arte più alte e più « acute, schiettamente manifestate, richiamasse i dubitanti « all'austero culto primitivo, distogliendoli dalle lusinghe « di quella fortuna plebea ».

[1896

LE BRICIOLE DEL SUPERUOMO

> En voulez-vous des phrases vous qui vivez quotidiennement des miettes tombées de ma table!
>
> G. D'Annunzio, *Lettera al «Figaro»*.

Dopochè l'infelice visconte di Vogüé, colpito nei suoi affetti più cari, cercò conforto nella politica alle amarezze della letteratura, e scrisse nel *Figaro* il grande pezzo lirico per soli archi sull' Amba Alagi e su Makallè, io avrei potuto ritenermi soddisfatto, e godere in pace le mie modeste vittorie, senza timore che il fantasma della nuova rinascenza latina avesse a turbare i miei sonni di barbaro.

Perchè da tutta questa gazzarra, nata dalle mie poche paginette, fra tanti dissidi, due cose sono risultate ben chiare: primo: che il Superuomismo è morto; secondo: che il Rinascimento è rientrato prudentemente nel suo guscio.

E che il Superuomismo sia morto, a me par chiaro per molte ragioni.

Il suo profeta infatti è stato trovato colla mano nel sacco altrui (per adoperare la frase elegante che mi suggerisce, l' *Echo de Paris)* oppure, se vi piace meglio, è stato sorpreso dall'ammirazione dei discepoli mentre per divina degnazione incastonava nell' oro della sua prosa i chicchi di vetro *(verroteries)* di qualche miserabile collega, come dice il signor Rodenbach; e questa è una cosa

molto umana (sebbene molti si ostinino in ciò a voler essere anormali) e della quale i difensori si sono affrettati a dare numerose testimonianze, tacendo per modestia delle proprie ; è stato convinto di aver fatto passare il nero pel bianco, vendendo per osservazione diretta ciò che era una, ahi, molto conscia reminiscenza : tutte cose perfettamente umane, anzi, trattandosi di rinascimento, umanissime.

Che il Nuovo Rinascimento, la serena concezione dell'augusto immortale, abbia ritirato le corna aspettando miglior aria, mi pare sia risultato anche più chiaramente da tutto l'infinito che s'è detto sull'arte d'annunziana. Perchè se tutti ammettono che l'autore ha sulla punta delle dita i (fogli dei) poeti e romanzieri francesi, se è *repu de nos productions*, come dice lo Zola, se tutti ammettono che ne usa ampiamente, se tutti protestano che non ne usa abbastanza, se tutti concordano nel riconoscere la marca francese del fieno con cui egli pasce i suoi magnifici cavalli di ritorno, ne segue per inoppugnabile conseguenza che la genuina polla di italianità è uno scolaticcio francese, e che se il Superuomo-albero ha *ses racines intactes et vigoureuses dans la terre natale*, come egli dice, sono però galliche le linfe che attraverso le Alpi tendono disperatamente le braccia pel desiderio di esser succhiate da lui.

Io potrei dunque starmene pago e godermi in pace questi ultimi deliziosi giorni di un carnevale latino (genuino questo), questa forte giovinezza di un popolo che dalle pure energie del proprio sangue trae la sana allegria ritempratrice, potrei godermi lo spirito tutto meridionale di queste belle mascherine, l'eleganza dei corpi e la raffinezza dei modi, mentre il cielo nuvolo e basso empie l'aria dei misteriosi presagi della primavera; ma siccome nel mio austero paese mi mancano i lauri, non solo

quelli simbolici « che attirano il mirto », come si dice nel *Piacere*, con gusto non ancor depurato, ma anche quelli positivi di villa Medici; come non c'è speranza che io possa vedere, come assicura il poeta, *il clair visage enfantin* della Primavera sorridermi tra il fogliame, nè modo di cantare *o, o, totus floreo*, come un antico goliardo, così io ho la malinconia e il cattivo gusto di occuparmi ancora di questa incresciosa questione.

*
* *

Perchè io avrei un mondo di domande, di osservazioni, di questioni da presentare ai miei contradditori (dei molti che mi hanno espresso in pubblico e in privato il loro appoggio e la loro approvazione, io, con permesso loro, non mi occupo, perchè si sa, la riconoscenza è fatta così, e poi per quanto mi siano cari, quegli altri sono infinitamente più divertenti).

E tanto per cominciare, chi mi spiega, io mi domandai, perchè mai Mr. Gaston Déchamps mi ringrazi del mio studio, sino a occuparsene senza nessuna sollecitazione mia, mentre il signor Herelle nelle sue lettere edite e inedite e l'*Illustrazione Italiana* nei suoi trafiletti anonimi se ne lamentano tanto? Ma per risolvere questo problema mi bisognava possedere la scienza delle introversioni, quale è dichiarata nella prefazione del *Trionfo della morte*, ed io mi rassegnai a non arrivarci, tanto più che di dubbi e di questioni confuse dopo quelle mille e una opinione la mia testa riboccava.

Così mi accadeva spesso di rimasticare fra me il detto evocato dal signor Georges Rodenbach, un uomo che disgraziatamente ha rinunciato a diventar un genio, perchè nelle sue pitture così originali di acque morte, di canali in cui si specchiano le facciate e i prinnacoli delle casette

fiamminghe, di sottili malinconie domenicali in provincia, non ha svaligiato, ch'io sappia, nessuno: *le Génie égorge ceux qu'il pille.* E mi domandavo: possibile che il Superuomo, saccheggiandolo, abbia proprio sgozzato Gustavo Flaubert? E allora alzavo malinconicamente gli occhi al gradino del mio scaffale guardando se *Éducation sentimentale* e *Madame Bovary*, *Tentation* e *Trois Contes* avessero l'aria di rendere l'ultimo respiro.

Talvolta anche mi domandavo, sempre a proposito del signor Rodenbach e della sua frase *ces emprunts ajoutent tout au plus quelque verroterie au faste de son propre style d'or:* proprio vero che le frasi del Flaubert, che i versi del Bandelaire, che i frammenti dello Shelley siano dei semplici culi di bicchiere? E allora mi veniva ammirazione per lo stomaco di struzzo di quei critici che sempre li avevano mandati giù senza accorgersene.

Ma ciò che mi faceva più perplesso era l'olimpica lettera del Superuomo.

Perchè, lasciamo pure da parte il *Ludovic ne faites plus ça en dansant, je frissonne toute,* e la fiera di beneficenza, le quali cose, secondo le novissime teorie enunciate dalla *Révue Enciclopedique*, essendo probabilmente colte dal vero *non appartengono a nessuno;* io credevo d'aver indicato in quelle pagine italo-francesi del *Piacere* dove la fratellanza latina si dà abbracci più stretti, buon numero di frasi che non erano colte dal vero, ma rispecchiavano particolari idee dello scrittore su questioni estetiche e morali, credevo d'aver citato la cosa più personale d'un poeta: la confessione del suo ideale di gloria *(In una società democratica, ecc., ecc.).*

Ora dunque qual fu il mio stupore quando il Superuomo nella sua lettera al *Figaro* mi avvertì che quelle tali cose non erano che *iconografie erotiche* di un *goût singulier et déplorable,* che non erano se non *petits gestes*

e *petits mots assez bizarres... particularités inutiles auxquelles mon goût épuré ne saurait plus se plaire,* tanto è vero che le aveva soppresse (per prudenza) nell'edizione francese? La confusione nelle mie idee crebbe ancora.

Come mai, io mi domandai, le cinque strofe patriottiche del Tommaseo (ridotte prudentemente a due dal signor Déchamps) saranno un'*iconografia erotica?* Come mai saranno, una *particularité inutile,* centodue versi del Baudelaire? Come saranno *grivoiseries* le suore e gli incurabili del Maeterlinck? E Gustavo Flaubert è una così ridicola scimmia che tante sue splendide immagini, tante sue lucide frasi, così fluide, così ritmiche, che per metterle in versi italiani non ci fu bisogno che di tagliarle alla fine del verso e venire a capo, saranno dei *piccoli* gesti? (1).

Ma il Superuomo mi parve più Superuomo che mai nell'olimpica incomprensibilità dei suoi responsi, quando io applicai le sue dichiarazioni a quei quindici esametri dell'*Elevazione.* Oh quel frammento dello Shelley così bello, così alato e profondo, così intimamente lirico: possibile che non sia se non una *paroletta assai bizzarra?*

E le difficoltà crebbero ancora quando lo volli classificare fra le iconografie crotiche, le *grivoiseries,* le particolarità inutili, i piccoli gesti e le parolette assai bizzarre, le altre ruberie venute ora in luce: le pagine di Crotkaïa, di *Guerra e pace*, di *Delitto e castigo,* i trenta versi del

(1) Per qual mai misteriosa ragione il poeta ebbe lo scrupolo di avvertire in una nota a me sfuggita dell'*Isotteo* che alcune particolarità dell'*Asiatico* erano desunte dal Flaubert? L'altra metà della stessa poesia era pur *desunta* dal Verlaine, come altri ha ora rivelato, ed egli non ne disse sillaba. Perchè, mi si spiega, quando l'*Asiatico* uscì (senza note) nel *Fanfulla della domenica* del 1886, nel *Corriere di Roma* uscì una parodia con questi versi:

Onde Flaubert il Sant'Antonio sue
porge a la mia lunga implorazione;
Io copio, io copio, io copio.....

Verlaine divenuti l'*Asiatico,* la ingegnosa analisi del sonetto fatta dal Banville e quell' ammirabile pagina del *canto dell' usignuolo* del Maupassant così pallidamente rifusa in lingua italiana nell'*Innocente.*

Ma le mie amarezze furono ampiamente compensate dall' intimo compiacimento d' aver provocato anche solo colle mie deboli forze una nobile dichiarazione. Infatti, c' era in Italia, sia pure a torto, una profonda persuasione che il D' Annunzio si compiacesse, e non sempre per puro amore della bellezza, di certe insistenze lubriche, di certi erotismi osceni, di certe immagini audacemente nude, di certe frasette acutamente suggestive, a cui, senza dubbio, è dovuta per tre quarti la sua fama in questo paese, che dà il primo posto nelle richieste delle biblioteche ai volumi del Mantegazza e del Lombroso. Ora io fui piacevolmente sorpreso e nobilmente soddisfatto nel conoscere per bocca del Superuomo che quelle erano iconografie erotiche di un gusto deplorevole, particolarità inutili alle quali *son goût epuré ne saurait plus se plaire;* ne fui contentissimo per me e per l' arte, ma ne fui desolato per quelle povere signore italiane, che di queste cosette andavano matte, quasi quanto degli eroismi ideali di Daniele Cortis. Come faranno? pensai. Ma poi mi dissi che il testo italiano, per quanto disgraziatamente non ancor depurato come quello francese, lo si trova ancora. E chissà, pensai, che la *grivoiserie* non renda una volta tanto un servizio all'arte, inducendo le nostre intellettuali dame a legger libri italiani.

*
* *

E in fondo, dell' esito di questa, che altri volle chiamar campagna, io non ho ragione di dolermi. Anzi son certo che qualcheduno ne è molto più seccato di me.

Io avevo voluto provare che certe solenni dichiarazioni di certe mirabolanti prefazioni, (prudentemente soppresse nella traduzione francese come le iconografie erotiche), che certe solenni pretese di studiare direttamente la Vita, erano troppo spesso contraddette dai fatti per poter essere accettate con qualche serietà. Ed ecco monsieur Déchamps, non certo sospetto, a dirmi che il D'Annunzio, tolta la sensualità, è nel resto *livresque, embarassé et surchargé de réminiscences;* ecco Edouard Rod, un entusiasta, dirmi che il D'Annunzio è fuori della vita. Io avevo detto che il prerafaelismo estetico del D'Annunzio (e non esso solo) era una derivazione del Péladan; ed ecco il signor Déchamps a riconoscere che il Péladan ha contribuito a spargere le *quattrocentisme, les bandeaux à la vierge, le culte de Botticelli... Ses héros parlent souvent du divin Léonard, ainsi que de Piero della Francesca et ne manquent jamais en passant par Pise de s'arrêter longuement devant le Triomphe de la mort.*

Io avevo, contro la serietà e la coerenza di quest'arte, sostenuto che le solenni teorie del Superuomo variavano come banderuole al vento della moda, non senza un po' di stridore nei cardini e nei nervi dei lettori; avevo scritto che l'evangelico scrittore che diceva un giorno a G. Miranda, a proposito dell'*Episcopo: scriviamo dei libri non inutili pei poveri e per gli infelici; ricordiamoci che abbiamo un cuore anche noi* (Tavola Rotonda, 1892), non poteva senza una leggiera torsione della sua coerenza abbracciare il giorno dopo le teorie di Federico Nietzsche e scrivere nelle *Vergini delle Roccie: Lo stato non deve se non favorire l'elevazione graduale di una classe privilegiata. Non vi lasciate ingannare dalle vociferazioni e dalle contorsioni sconcie delle plebi. Vi converrà provvedere fruste sibilanti, assumere un aspetto imperioso, ingegnar qualche allegro stratagemma*; ed ecco il signor Hallays dei

Débats, pur favorevolissimo, avvertirmi che *son esthétique est la combinaison un peu puérile de toutes les modes littéraires de ces dix dernières années.* Un po' puerile. Crudele.

Io avevo sostenuto che un'opera costrutta con certi procedimenti non può essere nè persuasiva, nè severa, ed ecco il benevolissimo Rodenbach mettere i punti sugli i: *L' honnéteté totale demeurera toujours la verité dans l'art comme dans la vie.*

Che cosa avrei potuto desiderare di più?

*
* *

Tanto poco, che io sarei volentieri rimasto come ho detto, a osservare gli sguatteri camuffati da gentiluomini, le vecchie galanti mascherate da *bebes,* i ciarlatani suonanti trombe lunghe come quelle tradizionali della Fama, i vecchi organetti ruggenti inni patriottici, i giocatori di bussolotti intenti a far scomparire le carte, tutte cose che, nella mia particolare disposizione di spirito, mi parevano piene di significazioni allegoriche, se non che cominciarono le mascherine a tormentarmi domandandomi notizie del Superuomo, e infine a distrarmi affatto dalle mie ingenue meditazioni capitò l'inchiesta aperta dal *Capitan Cortese.* .

*
* *

Veramente essa mi toccava fino a un certo punto; anzi non mi toccava menomamente. Perchè io non m'ero mai occupato nei miei articoli di giudicare fino a che punto i plagi riconosciuti potessero intaccare nei suoi meriti estetici l'opera letteraria del Superuomo. Se io avessi voluto giudicare l'opera d'annunziana nel suo valore artistico l'avrei fatto secondo i miei modi di vedere, e se proba-

bilmente non avrei provato un entusiasmo tale da credere di *passare in barca attraverso a una vigna e di pescar pesci tra i rami degli olmi,* com'è accaduto al Signor Ugo Von Hofmannsthal nel leggere le *Vergini delle Roccie* (che questo son cose che non succedono che ai tedeschi), avrei ugualmente trovato delle bellissime cose; ma non era nei miei propositi e non ho creduto di farlo.

Io ho voluto fare una cosa molto più discreta. Io non ho mirato che a ricostituire la personalità morale dello scrittore; ho voluto domandare se le sue tendenze direttive, quali risultano dalle sue opere, presentassero quella continuità e quella coerenza che sono generalmente ritenute garanzie necessarie della sincerità e della serietà di un artista; se fosse proprio vero ch'egli avesse, come affermava magniloquentemente, *un solo oggetto di studi, la Vita*; se l'*O rinnovarsi o morire* invece di essere il *primo sforzo di un artefice verso una finale rinnovazione* non fosse per caso un bellissimo scherzo; se le ingegnose figurazioni delle smorfie di un degenerato potessero proprio pretendere d'essere *l'ideal libro di prosa moderna, continuante la natura*, rispecchiante *la particolar vita di un essere umano collocato nel centro della vita universa*; se proprio si potesse ascoltare senza ridere la promessa di preparare nell'arte con cotesti metodi *con sicura fede l'avvento del Superuomo.*

E poichè nelle opere del Superuomo si parlava così spesso e volentieri di *osservazione diretta, di sincerità assoluta, di Arte Severa,* ho voluto far qualche indagine per conoscere fino a che punto si spingesse la rettitudine, la sincerità, la severità di quest'arte. E allora ho preso in esame qualche passo delle opere d' annunziane.

Ma la questione era una questione morale. E questo spiegherà al signor L... Z... la *forma leggermente antipatica:* che vuole? non tutti sono capaci di vestire di pa-

role melate e di amabile scetticismo l' indignazione sincera per certi metodi e per certe tendenze. Era una questione morale tanto in riguardo della coerenza e della sincerità dell' indirizzo complessivo, quanto rispetto ai metodi impiegati nella costruzione della forma materiale. Lo era tanto, che in Italia dove per le questioni morali si ha un orrore organico ed istintivo, dove in fatto di proprietà si è da lungo tempo avviati al collettivismo, si tirò fuori a questo proposito il vecchio armamentario d'occasione, messo a dormire dopo certe insigni fatiche: i fulmini del leso patriottismo, le granate della pretesa invidia, le freccie, che vorrebbero essere avvelenate, dell'insolenza, i pezzi a scomparsa delle bugie anonime, e sopratutto poi quella mirabile catapulta della prescrizione: roba vecchia!

*
* *

Io avrei dunque lasciato, senza intervenire, che gli illustri interrogati dettassero tranquillamente dalle colonne del cortese *Capitano* i loro responsi, se parecchi non avessero tirato in ballo anche me, attribuendomi parole e propositi, che mi hanno provato ad usura aver la maggior parte di loro letto male o non letto addirittura le mie parole. Per questa ragione mi devo pure occupare un poco di questi giudizi.

Prima di tutto mi diverti assai il vedere che parecchi fra cotesti accaniti difensori del plagio s' erano altre volte morsicate un pochino le orecchie rimproverandosene vicendevolmente. Ma non volli far questioni di incompatibilità e tirai avanti.

Veramente, per discutere, avrei desiderato soltanto una cosa : che gli zelanti difensori del plagiario si mettessero d'accordo. Poichè, una delle due, o i plagi sono insignificanti, come dicono alcuni, e allora non è il caso di sfo-

derare Shakespeare, l'Ariosto, La Fontaine, ecc. ecc.; o non lo sono, sono anzi elementi di valore, conquiste necessarie e lecitissime al potere assimilativo del genio, come dicono gli altri, e allora come mai il genio stesso li ha soppressi nelle edizioni *ad usum delphinorum francorum?* Guglielmo Shakespeare, (domando perdono alla sua ombra del paragone) non ha mai, che io sappia, soppresso alla recitazione i versi, i passi, le scene rubate, come voi dite, ai drammi altrui.

Aspettando la risposta, io passai agli altri, e subito mi fece buona impressione il riconoscere che le uniche ingiurie e le uniche volgarità mi fossero venute dai più stretti congiunti del Superuomo. Ciò mi diede un' idea lusinghiera della loro gentilezza interiore, ma non mi sorprese. Non mi sorprese che l' illustre signor........ scrivesse che io « ho voluto con una pettegola indagine « poliziesca insinuare il mio nomuccio su qualche gior- « nale di Francia e d'Italia » e mi paragonasse « a un ra- « gazzetto sporco e stizzoso che tentava con salti scom- « posti di schiantare due o tre frasche da un ramo basso « di un elce gigantesco », a cui « dando un po' d' elemo- « sina » veniva da pensare « a quel Signor Thovez ed ai suoi « sforzi malignucci e grotteschi ». Non mi sorprese che l' illustre signor........ scrivesse: « Quel povero scrivano « torinese desta in verità una grande compassione » e aggiungesse: « Del resto se un tale stratagemma ha pro- « curato un istante di sollievo a un compassionevole e sfor- « tunato scribacchiatore, si può e si deve essere indul- « genti verso di lui ». Che farci? Ciascuno scribacchia come può. Pure considerando che io m'era astenuto da ogni volgarità, avevo voglia quasi di indignarmi di simili sistemi. Ma mi ricordai in buon punto della lettera del Superuomo e dell'allusione a coloro che vivono *quotidiennement des miettes tombées de sa table.* Non pos-

sono esser altri che loro, pensai, che bazzicano per la casa, anzi pel *Tempio dell'Arte Severa.* E allora mi venne una gran pietà benevola. Perchè il vivere così raggomitolati sotto la tavola si capisce come debba togliere ogni rettitudine di giudizio, e l'oppressura di quel cielo basso e la prigionia fra quelle quattro gambe intorbidare ogni serenità di visione, e acuire la rabbia quando si trovi per caso nella minestra un osso più duro del solito. Ma che pensare del padrone che li ricompensa così male della loro servilità? Così male da scrivere che in Italia egli *solo* si sforza *parmi la stupidité commune?*

Ma la sorpresa più grande me la procurò la Marchesa Colombi.

Chi l'avrebbe mai immaginata questa scoperta dell'*assimilazione involontaria e inconsapevole?* Io non so se l'egregia signora pratichi lo spiritismo: a me verrebbe voglia di crederlo tanto mi pare ci abbia voluto fare uno scherzo, vendendoci per suo un responso del suo defunto marito.

Alla signorina C. T. io vorrei fare un po' di ramanzina; mi permetterò solo di raccomandare alla sua mamma di vegliare sulle sue letture: *A cœur perdu* non è precisamente il libro ideale per le signorine, anche letterate: può troppo facilmente turbare i loro sonni. Ma che cosa crede? Ha citato una pagina del Péladan credendola mostruosa: è uno di quegli infortunii che non càpitano che alle signore: quella pagina, gentile signorina, è vera, bella e forte, sebbene ce ne siano di più forti, e ben lontana dall'erotismo turpe di certe scene del *Trionfo della morte* (soppresse nella *Révue de Paris*).

Le liberali idee del signor Luigi Gualdo: *la vera originalità consiste nella capacità di far sì che tutto ciò che l'artista tocca sembra appartenergli per sempre,* mi piacquero per la loro chiarezza. Peccato, mi dissi, che egli

non si sia convertito prima d'ora a questo sereno apoftegma. Avrebbe risparmiato la spesa di rimproverare ad Achille Torelli d'aver tolto il *Matrimonio d'un pazzo* dal suo *Mariage excentrique.*

Al signor Ciampoli che dice: *in arte il materiale è niente e la forma è tutto,* domanderemo allora perchè mai abbia protestato contro il sig. Luigi Gualdo che gli avrebbe rubato nella *Storia d'Amore* la sua novella *Marina, storiella azzurra.* Infatti: o la forma del Gualdo era inferiore, e allora il capolavoro non ne soffriva menomamente, o era superiore, e allora il sig. Gualdo era perfettamente in diritto di appropriarsi l'idea.

Ma il cavallo di battaglia, l'argomento tipo dei miei contraddittori è quello della quantità; voi citate poche pagine di plagi, mi si dice, contro quindici (altri: venti) volumi. E il signor Fortis aggiunge: con ciò riconoscete implicitamente che le altre ne sono immuni.

O vecchio romantico impenitente! Che modo è questo di sognare a occhi aperti? Non ho detto chiaramente che i plagi che io citavo erano limitati solo dalla mia ignoranza? Sbagliavo, è vero: erano circoscritti anche dalla mia indolenza; perchè io non ho fatto il minimo sforzo per cercare se altri ne esistessero, quantunque ne avessi la più profonda delle persuasioni. Io non ho fatto che recare quelli che mi sono occorsi sott'occhio nelle mie scarse letture o che mi furono fatti notare da amici; ho persino tralasciato quelli degli autori russi, come già noti; perchè, tra parentesi, a me bastano anche tre sole righe per sapere se un autore è un D'Annunzio o un Fogazzaro. Ma per voi altri, più duri, i plagi per fortuna o per disgrazia, non mancano, e anche i più ingordi potranno averne la botte piena e la moglie ubbriaca, come si dice, solo che vogliano.



E se vogliono, per esempio, conoscere a quali fonti classiche ricorra per i suoi bisogni mitologici quel d'Annunzio che il Vogüé, l'uomo delle scoperte felici, salutò *ristauratore del paganesimo nella letteratura italiana*, quando ha da fare versi come questi delle *Elegie romane (Villa Medici):*

Piacquesi dei lavacri che artefice umano compose
ella obliando i chiari fonti, gli azzurri fiumi;
l'agile per le selve d'Etolia corrente Acheloo,
truce figliuol di Teti, vago di Dejanira;
l'Axïo da la riva lunata per ove muggendo
candida l'ecatombe venne con passo grave;
ed il Peneo sonoro che vide di Dafne le membra
torcersi verdi e śnelle, ripalpitare in rami;
te, bel Cefiso, a cui la diva Afrodite bevente
rise da tutto il volto, diede in balia la chioma;
te puro Eurota, largo d'allori e di freschi roseti
e di freschissim' acque, donde emergeano ignude
vergini protendendo le belle braccia pugnaci
verso la madre Sparta a salutare il Sole;

potranno consultare *Les exilés* di quel poeta antichissimo che è Théodore de Banville, dove si leggono questi:

Tous les fleuves d'azur au cours delicieux.
L'Etolie a des bois odorants où circule
l'Achéloos meurtri par le divin Hercule
. . . .
Le long de l'Axios passent des hécatombes;
. . . .
L'harmonieux Penée a vu Daphné surprise
se changer en laurier verdoyant sur ses bords:
. . . .

Un choeur dansant bondit sur les bords du Céphise,
. . . .
L'Eurotas tout glacé de suaves pâleurs,
où croit le laurier-rose au front chargé de fleurs.
Le limpide Eurotas, où levant leurs beaux bras
les guerrières de Sparte aux âmes ingénues
dans la nappe d'argent se baignent toutes nues.

(La Source)

E se volessero poi sapere per qual misteriosa ragione nel *Trionfo della Morte* quei due faceti dilettanti di oscenità (soppresse nella *Révue de Paris*) si mettano a commentare quel *Tristano e Isotta*, che fra i loro giuochi innocenti c'entra, salvo il paragone, come i cavoli a merenda, non hanno che da aprire *la Victoire du Mari* di Joséphin Péladan, dove i due sposi assistono a Bayreuth alla medesima opera.

Ma questo faranno i lettori, senza il mio aiuto, poichè, secondo il teorema della signorina C. T., libro pubblicato vale libro conosciuto. Lei, forse non la pensa così, signor Guido Fortebracci, lei che mi manda il suo *Ante Lucem* per indicarmi che la pagina d'Erodoto su gli Sciti, che fa bella mostra di sè a pag. 75 delle *Vergini delle Roccie* era già stata messa in versi da lei nello stesso senso antidemocratico; per mostrarmi che a certe tendenze e sdegni di Claudio Cantelmo contro la plebe non sono estranei i suoi versi ben noti al Superuomo. Ma che vuol farci? Coll'aria che tira il meglio che a lei resti da fare è di ringraziare devotamente il poeta. Infatti poteva far ad un altro l'onore che ha fatto a lei, di servirsi delle cose sue, e lasciar lei all'asciutto. E del resto se ci mettiamo ad analizzare l'originalità di Claudio Cantelmo dove andiamo?

« *Il y a 5000 ans j'eusse porté la thiare: il y a 500 ans j'eusse été peintre ou condottiere: aujourd'hui le de-*

voir de mes bras est d'être croisés, le devoir de mes lèvres de cracher, le devoir de ma charité de maudire. Est ce que les valets des pharaons voudraient être les ministres de maintenant? (Péladan, Initiation. 20).

« *L'Initié ne saurait plus avoir avec l'État que des rapports défensifs. Il faut se méfier des méchantes bêtes démocratiques, puis extravaser sa personnalité dans une œuvre ou dans un rêve.*

« *Les collectivités sont toujours animales et ne seront jamais qu'animales; il faut les fuir et s'en défendre: elles ne méritent que le mépris et le joug.* (Curieuse. 93).

« *Le jour où les tiens porteront leur rage dc barbares sur les dessins et sur les livres... nous vous exterminerous.* (Curieuse. 134). »

Ma, plagio più, plagio meno, che cosa importa? Tanto a conoscerli tutti non arriveremo mai. Io sono certissimo anzi che il Superuomo se la ride sotto i baffi *(retroussés à la van Dyck,* come ci avverte M. Déchamps) delle nostre fatiche; per uno che noi ne scopriamo egli ne ha quindici in mente, che noi non scopriremo mai. Io penso anzi che, posto che oramai il copiare è diventato un merito e una patente di onoratezza, sarebbe più corto recarsi da lui e domandargliene l'elenco.

Fino a quel momento io non potrò naturalmente provare che il plagio sia *inverecondo* e *continuo* come mi si domanda: ma è poi proprio tanto verecondo e accidentale quello che conosciamo?

*
* *

Ecco, per esempio, io avevo sempre ammirato come un fiore di poesia severa, quasi strano nell'opera così spesso cinica e morbosamente corrotta del D'Annunzio, quegli *Annali d'Anna* dove le vicende di un semplice

cuore sono descritte con tanta severità di stile. Ora come dire la mia sorpresa quando un amico mi avverte che tutto ciò non è altro che *Un coeur simple* di Gustavo Flaubert? Io mi spiegai subito, è vero, l'eccezionalità del caso, la bontà del motivo, la severità della condotta, ma ciò nondimeno fu una scossa. E volli vedere se fosse vero, quasi ancora non credendovi.

Chi è Anna? E' una povera contadina che dalla nascita alla morte trova nell' umiltà del suo cuore la forza di resistere alle infinite ingiurie della fortuna. La stessa cosa è Felicité. Anche le vicende materiali sono le medesime: l'abbandono da bambina, le brutalità dei primi padroni, la lunga umiltà del servire, la devozione fedele, l'entusiasmo religioso, le infermità dolorose, la morte santa.

Anche attraverso il rimaneggiamento libero fatto dal D'Annunzio del capolavoro francese le tracce della derivazione non sono invisibili, nemmeno nella materialità della forma. Ancor giovinetta:

« Anna il venerdì fece la prima comunione. »

La première communion la tourmentait d'avance.

« Anna a pena sentì su la lingua l'ostia eucaristica,
« smarrì la vista per un' improvvisa onda di gaudio. »

Au moment d'ouvrir la bouche, en fermant les paupières elle manqua s'évanouir.

« Altre verginelle prendevano il sacramento e curva-
« vano la faccia sul gradino in gran compunzione. »

Le troupeau des vierges... les têtes se courbèrent... s'agenouillaient sur la premiere marche, recevaient l' hostie.

Anna malata ode dal letto i canti della processione e vede dai vetri le cime degli stendardi.

Felicité morente ode i canti della processione, si immagina il corteo, aspira l' odor di incenso.

Anna entra al servizio di Donna Cristina Basile e in quella pace si *sente sollevare e rivivere.*

Felicité entra al servizio di Madama Aubain e si sente felice: *le douceur du milieu avait fondu sa tristesse.*

« Quasi tutte le sere i campioni si riunivano intorno « all' inclita vedova e facevano il giuoco della briscola... « Anna fu candida testimone. Introduceva i visitatori, ten- « deva il tappeto sulla tavola e a mezzo delle veglie por- « tava i bicchierini. »

Tous les jeudis des habitués venaient faire une partie de boston. Felicité preparait d'avance les cartes et les chauf- ferettes.

« Un giorno mentre sul greto del Pescara ella sbatteva « i panni lavati..... Il sole era sereno; le due rive si spec- « chiavano in fondo abbracciandosi; alcuni ramoscelli « verdi e alcune ceste di giunchi nuotavano nel mezzo « della corrente come simboli pacifici verso il mare. »

Sa planche et son tonneau étaient au bord de la Toucque. Elle jeta sur la berge un tas de chemises, se detroussa les manches, prit son baton et les coups forts qu' elle don- nait s' entendaient dans les autres jardins à coté. Les praires étaient vides, le vent agitait la riviére; au fond des grandes herbes s'y penchaient comme des chevelures de ca- davres flottantes dans l' eau.

« Dopo, per qualche sera, quando entravano nel fiume « le barche, ella andava lungo lo scalo e guardava i ma- « rinai, ecc. »

Per Felicité:

Le principal divertissement était le retour des barques, ecc. ».

Anna riceve in dono una testuggine e su quell' animale riversa tutta la sua tenerezza.

Felicité riceve in dono un pappagallo e se ne affeziona come a una creatura umana.

Anna per un istante ha la speranza di esser riamata.

Ha un colloquio amoroso con un contadino. Come avviene fra quella gente:

« I colloqui volgevano sulle raccolte, sulla bontà dei « terreni. »

Felicité nutre per un istante lo stesso sogno. Ha essa pure un colloquio amoroso e l'amico:

Aussitôt il parla des récoltes et des notables de la commune.

Anna perde il findanzato in un' inondazione. Ne è atterrata:

« Dal fondo di quella momentanea calma della cono-
« scenza alfine sorse chiaro il dolore ed ella chinò la testa
« sul petto in un grande sconforto. Poichè l'onda del
« dolore cresceva, ella si alzò ed andò verso il letto e
« vi si distese bocconi. »

Felicité perde il suo nipote in mare.

Se tête retomba... Elle retenait sa douleur ; jusqu' au soir fut três brave, mais dans la chambre, elle s' y abandonna, à plat ventre sur les matelas.

« E il giro del tempo per lei non fu terminato che
« dalle ricorrenze ecclesiastiche... Poi venne la festa di
« Ognissanti, poi la solennità dei morti. »

Puis des années s' écoulèrent, toutes pareilles et sans autres épisodes que le retour des grandes fêtes : Pacques, l' Assomption, la Toussaint.

« Nel 1860 la città fu turbata da grandi agitazioni.....
« Si udivano spesso nella notte i rulli dei tamburi... »

Une nuit le conducteur de la malle-poste annonça dans Pont l'Evêque la Révolution de Juilliet... elle entendait dans la rue les tambours d' un régiment en marche.

Il fidanzato Zacchiele regala ad Anna una Storia Sacra illustrata da figure ed ella ne ascolta le spiegazioni fantasticando.

Paul, il padroncino, regala a Felicité una geografia illustrata e ne commenta le figure.

Anna ha un' ammirazione estetica per Fra Vittorio:

« Ella restava intenta a guardare tutti gli atti di Fra « Vittorio, presa da quelle trepidazioni che le persone « semplici provano in cospetto degli uomini dotati di « qualche virtù superiore. Ammirava ella in ispecie il « gesto infallibile con cui il cappuccino spargeva su gli « intingoli certe sue droghe.

Felicité ha un' ammirazione simile per M. Bourais.

Sa cravate blanche et sa calvitie, le jabot de sa chemise, son ample redingote brune, sa façon de priser arrondissant le bras, tout son individu lui produisait ce trouble où nous jette le spectacle des hommes extraordinaires.

Anna va a battere ad un convento; Felicité pure. Anna diventa muta e idiota; Felicité sorda e imbecille. Anna muore mentre si avvicina la processione; Felicité muore mentre la processione passa per la via.

Certo vi sono notevoli differenze fra le due novelle. Il D' Annunzio vi ha introdotto episodi (per esempio quello assai bello della visita al frantolo) descrizioni, altri tipi, altri avvenimenti.

Io preferisco e di molto quella del Flaubert: altri preferirà forse quella del D'Annunzio; ma chi oserà parlare d'originalità? E che cosa dicono quei critici che mi gridarono: mostrateci il plagio dell' idea, del disegno, non quello della frase? E se per legittimare il *pillage* è necessario che il rubato resti *égorgé*, secondo la teoria di moda, chi è, di grazia, che mi vuol favorire l' atto di morte di Gustavo Flaubert?

***

Ma l' opera di Gustavo Flaubert per quanto ricca e potente non è inesauribile. Dal maestro bisogna dunque

passare all' allievo, e che allievo: da Flaubert a Maupassant. Decisamente il D'Annunzio in quanto a fiuto, non è uno sciocco.

È di un' altra novella del San Pantaleone che si tratta ora: *La Siesta.*

Prima di tutto perchè quel titolo? Perchè l' *Abandonné* di Guy de Maupassant (*Yvette*) comincia con una siesta, e, anzi, uno dei personaggi dice precisamente: *moi je rentre faire la sieste.*

Chi è che fa la siesta? E' madame de Cadour, una vecchia signora la quale ha costretto il marito, che non sa spiegarsi quel capriccio, a passare l' estate in un paesello della Normandia.

E la stessa cosa precisa fa Donna Laura Albonico nella novella dannunziana. Anche lei ha indotto il marito, che non ne capisce il perchè, a far campagna nel paesello di Penti.

Elle songeait à sa jeunesse lointaine, aux choses passées si tristes. On l' avait mariée, comme on marie les jeunes filles. Elle ne connaissait guère son fiancé, un diplomate, et elle vécut avec lui, plus tard, de la vie de toutes les femmes du monde. Mais voilà qu' un jeune homme, M. D' Apréval, marié comme elle, l' aima d' une passion profonde: et pendant une longue absence de M. de Cadour, parti aux Indes en mission politique, elle succomba.

« Tutte queste vicende ripensava la vecchia signora sotto « la pergola nel giardino tranquillo...

« A diciotto anni aveva sposato il barone Albonico per « ragioni di convenienza famigliare... In una di quelle « lunghe assenze il marchese di Fontanella, un giovane « signore che aveva moglie e figliuoli, fu preso d' amore « per donna Laura, e come egli era bellissimo e ardente, « vinse alfine ogni resistenza dell' amata. »

Quels jours heureux, ses seuls beaux jours, si vite fi-

nis! Puis elle s' aperçut qu' elle était enceinte! quelles angoisses!

« Allora pei due amanti una stagione passò nella fe-
« licità più dolce. Essi vivevano nell' oblio di tutte le cose.
« Ma un giorno donna Laura s' accorse d' essere incinta;
« pianse, si disperò, rimase in una terribile angoscia. »

Mad. de Cadour va a nascondersi in un paesello della Francia meridionale e donna Laura Albonico in un piccolo paese della Provenza, « dove le donne parlano l' i-« dioma dei trovatori. » Tutte e due abitano la stessa casetta di campagna circondata dall' orto: tutte e due passano le ore nel giardino sotto gli alberi.

Que de misères elle avait endurées. Quelle nuit celle là! Comme elle avait gémi, crié! Elle voyait encore la face pâle de son amant, qui lui baisait la main à chaque minute.., Et quelle secousse elle avait sentie en son coeur en entendant ce frêle gémissement d' enfant.

« La povera donna soffriva. Egli le stava accanto pal-
« lido in viso, parlando poco, baciandole spesso le mani.
« Ella partorì di notte... I primi vagiti dell' infante la git-
« tarono in una stupefazione di gioia. »

Et le lendemain! le lendemain! le seul jour de sa vie où elle eût vu et embrassé son fils, car jamais, depuis, elle ne l' avait seulement aperçu! Et depuis lors, quelle longue existence vide où flottait toujours la pensée de cet enfant. Elle ne l' avait pas revu, pas une seule fois ce petit être sorti d' elle, son fils! On l' avait pris, emporté, caché.

« Il giorno dopo, tutto il giorno, ella tenne seco nel
« medesimo letto, sotto la medesima coperta, il bambino...
« Dopo il bambino le fu tolto, fu nascosto, fu portato
« chi sa dove. Ella non lo rivide più. Ella tornò alla sua
« casa e visse col marito la vita di tutte le donne... Ma

« il ricordo, ma l' adorazione ideale... le occuparono l' a-
« nima per sempre. »

Que de fois depuis quarante ans, elle avait voulu partir pour le voir, pour l' embrasser. Elle ne se figurait pas qu' il eût grandi: elle songeait toujours à cette larve humaine qu' elle avait tenue un jour dans ses bras... Que de fois elle avait dit à son amant: « Je n' y tiens plus, je veux le voir; je vais partir. » Toujours il l' avait retenue, arrêtée. Elle ne saurait pas se contenir, se maîtriser; l'autre devinerait, l' exploiterait. Elle serait perdue.

« Tante volte aveva chiesto all' antico amante notizie
« del figliuolo. Ella avrebbe voluto vederlo, sapere il suo
« stato. « Ditemi dov' è, almeno. Vi prego. » Il marchese
« temendo un' imprudenza si rifiutava. Ella non avrebbe
« saputo contenersi. Il figliuolo avrebbe indovinato tutto;
« si sarebbe valso del segreto pei suoi fini: avrebbe forse
« rivelato ogni cosa. No, no, ella non doveva vederlo...
« Ella non sapeva immaginarsi che la sua creatura fosse
« cresciuta. Oramai erano passati circa quarant' anni dal
« dal giorno della nascita: eppure ella nel suo pensiero
« non vedeva che un bambino roseo con gli occhi ancora
« chiusi. »

E M. de Cadour decide di veder prima di morire il figlio e induce il vecchio amante ad accompagnarla.

Il vecchio amante di Laura Alborico muore confidandole il luogo dove il figlio vive, ed ella decide di vederlo.

E si mettono in via tutte e due sotto un sole scottante. Nell' un racconto stridono le cavallette, nell' altro le cicale. Tutte e due si sentono soffocare dall' emozione.

La route s' enfonçait un peu plus loin, sous un bouquet d' arbres.

« A un certo punto della strada cominciarono gli alberi ».

M. de Cadour domanda notizia del figlio contadino a un fabbro.

Donna Laura ad una contadina. Ne hanno indicazioni analoghe. Giungono ambedue alla casa del figlio sconosciuto.

La cour plantée de pommiers, était grande. Sous un toit d'ardoises les voitures, charrette, tomberau, cabriolet. Quatre veaux broutaient l'herbe...

« L'aia circolare era circondata da pioppi altissimi... Poichè in giro l'erba cresceva, due vacche falbe vi pascolavano. Molti arnesi di agricoltura stavano sparsi sul suolo ».

M. de Cadour è accolta da una contadina. Donna Laura da un vecchio. Tutti e due si accorgono che la signora piange e le domandano perchè.

Giunge il figlio, che nell'*Abandonné* è un contadino, nella *Siesta* un barcaiuolo.

« Ahuf! che sete » dice l'uno. *Va me tirer une cruche de cidre, j'ai soif,* dice l'altro. *Il passa devant ces étrangers sans paraître les remarquer:* « Passò davanti ai passeggieri, senza guardarli ».

Nella novella del Maupassant la vecchia signora fugge in lagrime, nella *Siesta* si butta nel fiume. E questo perchè? Perchè il figlio ne abbia a ripescar il cadavere con cinismo incosciente.

E questa novella fu pubblicata nella *Revue de Paris.* È vero che almeno se ne sono accorti.

*
* *

Ma non si sono accorti, mi dice un amico, che *La fine di Candia*, altra novella caratteristica di costumi abruzzesi, non è altro che *la Ficelle* dello stesso Maupassant. Pare che questo sia veramente uno dei filoni più ricchi, e chi avesse voglia di occuparsene farebbe probabilmente scoperte curiose.

Chi è Candia? È una lavandaia che le apparenze fanno accusare a torto d'aver rubato un cucchiaio d'argento, mentre riordina la posateria di casa.

Nella *Ficelle* un contadino normanno che raccoglie per avarizia con moto sospetto un pezzo di cordicella sulla piazza del mercato è medesimamente accusato d'aver rubato un portafogli smarrito da M. Houltreque.

Mentre il contadino pranza all'osteria entra il brigadiere:

Maître Hauchecorne, voulez vous avoir la complaisance de m'accompagner à la mairie? M. le maire voudrait vous parler.

Mentre Candia è intenta a far la liscivia entra la guardia comunale:

« Ti vuole il sindaco sopra il Comune, subito ».

La scenetta in casa del sindaco è fatta colle stesse domande e risposte.

Abbrevio:

« Candia uscì... Mettendo piede nella via, vedendo tutta
« la gente assembrata, comprese che oramai l'opinione
« popolare era contro di lei, che nessuno avrebbe creduto
« alla sua innocenza. Nondimeno si mise a gridare le sue
« discolpe. La gente rideva dileguandosi ».

La nouvelle s'était répandue. A sa sortie de la mairie, le vieux fut entouré, interrogé avec une curiosité sérieuse ou goguenarde, mais où n'entrait aucune indignation. Et il se mit a raconter l'histoire de la ficelle; on ne le crut pas. On riait.

« Allora Candia fece il giro di tutte le sue clienti. Ad
« ognuna raccontò il fatto, ad ognuna espose le discolpe,
« aggiungendo sempre un nuovo argomento, aumentando
« le parole, accalorandosi, disperandosi dinanzi all'incre-
« dulità ed alla diffidenza. Ella sentiva che oramai non
« era più possibile la difesa ».

Il allait, arrêté par tous, arrêtant ses connaissances, recommençant sans fin son récit et ses protestations... Et il se fâchait, s'exasperant, enfievré, desolé, de n'être pas cru ne sachant que faire... Son innocence lui apparaissait comme impossible à prouver.

« E la sua indignazione non aveva fine. Ella era più « ferita dell' ingiusta accusa perchè si sentiva capace del- « l'azione che le addebitavano ».

Il rentra chez lui, honteux et indigné... d'autant plus atterré, qu' il était capable, avec sa finauderie de Normand de faire ce dont on l' accusait... Et il se sentait frappé au cœur par l' injustice du soupçon.

Il portafoglio si ritrova e, naturalmente, anche il cucchiaio. E allora tutti ridono maliziosamente.

La nouvelle se répandit aux environs. Maitre Hauchecorne en fut informé. Il se mit aussitôt en tournée a narrer son histoire. « Rapidamente la novella si sparse per Pescara. « Allora trionfante Candia si diede a percorrere le vie. »

« L'ha saputa fa: è vero? Volpe vecchia! » E battè fa- « migliarmente le spalle ossute della lavandaia ».

Lui jetant une tape dans le creux de son ventre, lui cria, par la figure: gros malin, va!

« Candia rimase un momento smarrita... Poi d'un tratto « comprese. Non credevano alla sua innocenza. L' accu- « savano di aver riportato il cucchiaio d' argento segre- « tamente d'accordo colla strega ».

Le paysan resta souffoqué. Il comprenait enfin. Ou l'accusait d'avoir fait reporter le portefeuille par un compère, par un complice.

« Candia allora cercò differenti argomenti di persua- « sione, aguzzò l' astuzia; immaginò tre, quattro, cinque « casi diversi... Poi si mise a girare per le botteghe, per « le case cercando in tutti i modi di vincere l'incredulità

« delle persone. Le persone ascoltavano quei ragiona-
« menti capziosi dilettandosi ».

Alors il recommença à conter l'aventure en allongeant chaque jour son récit, ajoutant chaque fois des raisons nouvelles, des protestations plus énergiques, des serments plus solennels, qu'il preparait dans ses heures de solitude... l' esprit uniquement occupé de l'histoire de la ficellle. On le croyait d' autant moins que sa défense était plus compliquée et son argumentation plus subtile.

Son esprit, atteint à fond, s'affaiblissait.

« E a poco a poco in questo continuo sforzo la sua
« mente s' indebolì: non sosteneva più alcun altro pen-
« siero che non fosse quello del cucchiaio ».

« Ella fermava i passanti sconosciuti talvolta per rac-
« contare la storia.

Il arrêtait des inconnus pour la leur dire.

« I giovinastri la chiamavano e per un soldo le facevano fare tre, quattro volte la narrazione «.

Les plaisants maintenant lui faisaient conter « *La Ficelle* » *pour s'amuser.*

Vers la fin de décembre, il s'alita.

« Nell' inverno del 1874 la colse un male ».

Il mourut dans les premiers jours de janvier, et dans le délire de l'agonie, il attestait son innocence, répétant:

Une 'tite ficelle,.. une 'tite ficelle.., t'nez... la voilà, m'sieu le maire.

« Nell'agonia... Candia balbettava:

« Non son' stata io, signò... vedete... perchè... la cuc-
« chiara ».

***

« Il D'Annunzio — ha detto un coraggioso difensore italiano — quando s' innamora di una idea, di una frase, di un motto, lo riproduce come l'ha colpito. Uno scrit-

tore meno grande e più ipocrita girerebbe attorno al motivo, lo riprodurrebbe approssimativamente ».

Ahimè; io ho paura che il Superuomo invecchiando vada perdendo la sua grandezza e la sua sincerità.

Vi ricordate lo scioglimento dell'*Innocente?* La morte del bambino illegittimo procurata da Tullio Hermil con un mezzo che non lascia sospetti? Or bene lasciando ai cultori dell'originalità la cura di vedere se tutto lo schema, l' idea dell' *Innocente* non sia in una novella di Catullo Méndes, vediamo un po' per sommi capi che cosa succede nella novella *La Confession* (Toine) del Maupassant.

« Incominciò di quel giorno l' ultimo periodo precipi-
« toso di quella lucida demenza che doveva condurmi al
« delitto. Fu una premeditazione fredda, acuta, assidua,
« L' idea fissa mi possedeva intero, con una forza e una
« tenacia incredibili ecc. »

Alors l' obsessions qui me hantait depuis un mois penetra de nouveau dans ma tête... Elle me rongeait comme rongent les idées fixes, ecc.

« L' innocente dormiva nelle sue fascie, ecc.

L' Enfant dormait. Il dormait la bouche ouverte, enseveli sous les couvertures dans un berceau, ecc.

Tullio Hermil prende la culla e la espone dalla finestra aperta all'aria della notte di dicembre.

L'uomo scopre il bambino e apre la finestra.

C' était de décembre :.... quelle nuit ! Un souffle d' air glacé entra.... si froid que je réculais.

« Una colonna d'aria gelata m' investì, ecc. ».

Les deux bougies palpitèrent : « vidi i moti illusori ma terrifici che la luce mobile della lampada, ecc. ».

Il bambino getta un vagito : *Tout à coup une petite toux me fit passer un frisson.*

« M'avvicinai alla culla.... Egli dormiva supino » : *Il dormait toujours, la bouche ouverte, tout nu.*

Il bambino tosse in tutti e due i casi. Si manda pel medico.

« Il bambino era tranquillo, aveva qualche lieve accesso di tosse a lunghi intervalli.... dormiva d'un sonno grave ed eguale ».

Mon fils avait passe presque toute la journée dans un assoupissement invincibile, toussant de temps à autre.

Une fluxion de poitrine se déclara dans la nuit.

« Il medico non nascose che esisteva un catarro delle narici e dei bronchi.... ».

E chi ne vuole di più, se lo cerchi.

Ci sarebbe ancora, è vero, per la filologia comparata, che interessa tanto M. Déchamps, da mostrare come gli amori di un chierico con Rosa Mila, presente il cadavere del marito, nell'*Idillio della Vedova,* derivino da quelli di un chierico con una contessa, presente la bara del marito, nella novella *Après la bataille,* di Paul Aléxis, nelle *Soirées de Médan.* Ma non voglio citare dei periodi poco puliti, per quanto non addebitabili al D'Annunzio, che si limitò a tradurli, e sopra tutto non voglio passare più oltre per un ingenuo: io vado in cerca di briciole, e chissà quali magnifiche torte mi sono sfuggite intiere.

*
* *

Ed ora poche parole.

Mi si accusa di *demolire l'opera d'annunziana, di negare ogni ingegno* al D'Annunzio. Dove mai ho io detto questo, miei cari signori?

Io ho voluto domandare se certi inni e certe apoteosi non fossero per caso, un pochino avventate; ho domandato se proprio era questo quel puro e genuino frutto dell'arte italiana, degno di rappresentare fra gli stranieri la nostra letteratura, il nostro ingegno, il nostro carattere;

ho voluto protestare (questo sì, adesso e sempre) contro un ideale d'arte corrotto e corruttore, contro un'arte che sotto l'enfatico culto della bellezza nasconde la corruzione intellettuale e la miseria del cuore; ho voluto sgonfiare quel ridicolo pallone del Nuovo Rinascimento; ho voluto domandare se ci trovavamo qui davanti quella costante rettitudine d'ideali, quella inflessibilità di carattere, quella sincerità impeccabile che da Alessandro Manzoni a Giacomo Leopardi, da Giosuè Carducci a Antonio Fogazzaro non si è smentita mai. C'è uno solo che abbia risposto alla mia domanda? C'è uno solo che abbia avuto il coraggio di scrivere: « Ebbene, sì; la via che batte il D'Annunzio è una via degna e severa; i suoi ideali sono da vent'anni d'una coerenza perfetta, d'una sincerità assoluta; le sue tendenze sono quanto si può dire nobili e pure; i suoi metodi sono d'una rettitudine ineccepibile ».

Costava così poco. Solo che fosse possibile.

Queste difese invece si riducono tutte a un tipo solo: allo sforzo di vestire di argomenti teorici l'imbutirramento di viscere che in certa gente producono le gesuiterie stilistiche degli astuti cesellatori di parole.

C'è anche il delitto di leso patriottismo. Attaccare *l'unico scrittore che sia letto, stimato, tradotto,* PAGATO *in Francia*! Ah voi, o patrioti, preferite che in Francia si scriva: (come ho letto ieri in un giornale italiano che nella prima pagina inneggia a Giosuè Carducci, restauratore del pensiero e della forma italiana): *Il reste que M. D'Annunzio dans ce* DESERT INTELLECTUEL, *qu'était la litterature italienne est apparu subitement comme un héritier point trop indigne des Tasses et des Ariostes.* Ah voi, o patrioti, battete le mani quando in Francia si riduce tutta la nostra storia letteraria ad uno zero scrivendo: *D'Annunzio, le plus remarquable des écrivains italiens depuis le risorgimento;* ah voi aiutate a far sì che si creda la no-

stra letteratura quel *commérage qui se traîne par les pharmacies et les cafés,* come l'ha definito ai Francesi il D'Annunzio, o che si creda egli solo in Italia sforzarsi per l'arte *parmi la stupidité commune,* come egli ha detto con insigne modestia e riguardo per i suoi maestri ed amici. Che mi importa dei trionfi parigini? Che una gente che per l'eccesso delle sensazioni, quali può offrire una civiltà imputridita, ha perso il senso della freschezza e della sincerità, sino a non apprezzare più che l'artifiziato e il morboso levi a cielo un'arte così, chi ne stupisce? Coloro che sulla scena hanno posto le *gigolettes* e i *camelots* a far alle coltellate, che si deliziano ai *couchers d'une parisienne* possono ben prendere per un poema d'amore i vaneggiamenti e le piacevolezze erotiche di Giorgio Aurispa, possono ben qualificarli: *poema di anima e di carne, il più bel libro d'amore che sia stato scritto da cinquant'anni.* Ascoltate questo, o patrioti italiani, che avete trattato come un romanzo da signorine il *Mistero del poeta.*

E qui avrei finito, se il signor L... Z... non avesse avuto la malinconica idea di tirare in ballo la mia persona. Ebbene: in quanto alla sua cortese inquietudine per la caduca gloria di queste mie critiche, lo ringrazio, ma non tema; chissà che per appendere il mio soprabito accanto al suo nel tempio della fama, io non abbia degli attac capanni più solidi di questi.

Intorno all'urto poi, che i miei delicatissimi nervi avrebbero ricevuto dalla *posizione invidiabile* del D'Annunzio, mi permetta di dubitarne. Creda a me: se (come avviene anche ai più umili) non mi trovassi discretamente bene nei miei panni, potrei desiderare d'essere Antonio Fogazzaro, a costo di rinunciare a molte care idee; potrei desiderare d'essere Giovanni Pascoli, anche a costo di restringere grandemente la mia visione dell'arte e della

vita, ma per nulla al mondo io vorrei essere Gabriele D'Annunzio. In quanto a fare la concorrenza al D'Annunzio fra dieci anni, eh via, caro signore, lei scherza: io ci rinunzio fin d'ora. Nè in dieci, nè in venti, nè in cento anni io sarei capace di impratichirmi in certi metodi e in certe abitudini.

*
* *

Tra le altre rivelazioni di plagi d'annunziani suscitate dalla pubblicazione avvenuta nella *Gazzetta Letteraria* di Milano degli articoli precedenti, comparve nel numero del 1° febbraio 1896 della stessa *Gazzetta* un articolo nel quale si documentava minutamente come il D'Annunzio nel *Giovanni Episcopo* e nell'*Innocente* avesse « addirittura saccheggiata » Krotkaia del Dostojewski, e *La Guerra e la Pace* del Tolstoi. Nello stesso numero era pubblicata la seguente risposta:

*
* *

Prima di tutto bisogna ch' io ringrazi questo cortese signore dell'inattesa collaborazione. Nessuno infatti può esser più contento di me nel veder diffondere sempre maggior luce sui metodi d' arte e sull' onestà letteraria del D' Annunzio. Ma però, veda, anche senza i suoi lumi io non correvo il rischio d'andar al letto al buio.

Infatti delle saccheggiature russe s' era accorto prima di lui, come ha detto bene, Luigi Capuana. Ed il signor F. D. S. poteva ben citare anche il N. 17 della *Tavola Rotonda* del 1892, che gli ha servito di guida, dove

il Capuana dimostra che nonostante lo specchietto dei documenti umani fatto luccicare solennemente nella prefazione, Giovanni Episcopo « *balbettava cose imparaticce, sentimenti non suoi* », dove il Capuana cita precisamente le stesse frasi copiate da quella *Krotkaia* del Dostojewski, che il signor F. D. S. mi manda così premurosamente a leggere, dove il Capuana dimostra che Giovanni Episcopo *rifà il verso dell'uffiziale russo e del Marmeladof* di *Delitto e castigo*, dove definisce le novelle del D'Annunzio « *opera d'arte di seconda mano* ».

Guardi; se n'era accorto persino (è tutto dire) il Visconte di Vogüé. « *Aux premières lignes de la première page, quand Tullio nous dit pourquoi il confesse son crime secret, chacun de nous s'est écrié: mais c'est Raskolnikoff! c'est* Crime et Châtiment! *Les couches de Giuliana nous reportent par des frappantes similitudes aux couches de la princesse Lisa dans* Guerre et Paix. *Giovanni Episcopo... rappelle traits pour traits le Marmeladof de Dostojewski.* » E questo nel famoso articolo sulla *Renaissance latine.*

Per queste ragioni, (veda come sono magnanimo) io non m'ero affrettato ad aggiungere al risultato delle mie indagini quello delle ricerche altrui; ma poichè un dannunziano viene ad offrirmelo, io lo accolgo con entusiasmo riconoscente. Sebbene, se debbo dire la verità, io sia un poco imbarazzato nell'accettare la sua collaborazione. Infatti questo dannunziano che raccomanda a me la moderazione e la calma, è d'una ferocia appetto alla quale la mia diventa mitezza angelica. Egli si compiace nel coniare frasi roventi in un crescendo di indignazione contro l'artefice che « *riporta integralmente certi atteggiamenti mirabili tolti da altri autori* » che « *saccheggia addirittura* » Krotkaia del Dotstojewski, che « *traduce abilmente alcune pagine meravigliose del Tolstoi* »,

che di un *magnifico brano* di Feodor Dostojewski fa un *brutto rimaneggiamento,* che « *toglie integralmente ad altri autori movimenti ed atteggiamenti del pensiero* » che, infine (questa è forte) fa nell'*Isotteo* e nella *Chimera* una poesia che « *non è in gran parte che un accozzo di frasi e di immagini rubate.* »

E pensare che io mi sono logorato il cervello a cercar eufemismi per non pronunciare questo aggettivo, che voleva sempre scappare dalla penna.

Dopo questo si capisce come l'appellativo di *argomenti* e *documenti nulli* dati alle mie note, di *mezzucci inani,* mi faccia assai poco effetto. Ancora una di queste difese e il Superuomo è sotterrato.

Vero è che, infine, il dannunziano ammonitore si riscatta dalle sue filippiche contro il Superuomo plagiario. « *Il Péladan,* egli dice, *aveva espressi tanto bene i caratteri del tipo che il romanziere abruzzese voleva rappresentare, che non si poteva far di meglio che tradurli.* »

Dinanzi a questo sublime aforisma dell'arte io mi dichiaro completamente battuto. Cedo le armi, e corro a nascondermi. Almeno fino a un'altra volta.

[1896].

LA LEGGENDA DEL WAGNER

Un giorno lontano di fanciullezza: un annuncio di poche righe sui giornali: Riccardo Wagner è morto. Mi volgo indietro; cerco di indagare, nelle nebbie vaghe di cui si vela l'età perduta, il senso ambiguo che ci destò, in un giorno del febbraio dell' 83, la notizia di quella morte.

Il grande lottatore, l'uomo che aveva dato al secolo il più formidabile esempio di ciò che debba essere in un artista la forza di volontà e di sacrificio, di fede e di ardore, di intransigenza e di audacia, moriva calmo, pacato dal trionfo meraviglioso della propria idea, circonfuso dalla luce gloriosa dell' ideale raggiunto, assorto in visioni di idealità più che mortali. Veniva a morire, egli, il creatore dell'opera tedesca, per un caso bizzarro della sorte, a Venezia, fra le mura marmoree del palazzo Vendramin Calergi fiorito di facili eleganze italiane. Veniva, come Shelley, a morire in Italia, di cui uno stesso golfo azzurro aveva ispirato alla febbrile fantasia dell'uno, sregolata nell'ebbrezza dell'ideale, le allucinazioni del *Trionfo della Vita*; alla potente fantasia dell' altro, equilibrata nella concitazione, le infinite fluttuazioni dell'*Oro del Reno*.

E l' Italia, superba del suo ufficio di albergo ideale dei

grandi spiriti d'oltr'alpi, gradì forse l'omaggio mortale di colui che le era dipinto come il suo più grande nemico, e versò qualche lagrima di convenienza in queste vecchie gazzette; non senza clausole e restrizioni, che ora, a tanti anni di distanza ed in mutate condizioni di spirito, fanno sorridere.

Ma noi non piangemmo. Eravamo poco più che fanciulli, e la grande opera ci era completamente ignota, non solo, ma si avvolgeva nelle ombre paurose del mistero. La leggenda era nata assai prima di noi, e quando l'udimmo per la prima volta, fioriva; e, come tutte le leggende, aveva umorismi tragici e terribilità puerili. Essa parlava di un uomo fantastico e pazzo, vestiva di seta e di velluto, inteso a sconvolgere l'ordine naturale delle cose. La sua opera era un mistero informe, un labirinto di malefizi, una selva fantastica e sinistra dove accadevano prodigi meravigliosamente assurdi: i cigni traevano sulle acque i cavalieri dentro navicelle, la foresta bisbigliava, gli uccelli della frasca parlavano con voci umane, le donne cantavano dal fondo dei fiumi, nuotando fra due acque come pesci, i draghi sbuffavano fiamme e gli dèi andavano a spasso sull'arcobaleno. A quei racconti la gente seria alzava gli occhi al cielo, i patrioti fremevano di sdegno, i professori di musica sogghignavano di disprezzo, e noi restavamo scossi ed esitanti. Ma più terribile era la fine. Come un segreto maleficio spirava per entro l'opera diabolica: quanti la toccavano erano colpiti dalla malia, quasi come da un divino castigo: i principi, che la proteggevano si macchiavano di turpi colpe e finivano in fondo ai laghi; i cantanti perdevano issofatto la voce, gli uditori l'udito, i professori l'uso degli strumenti, e i direttori di orchestra la ragione.

E noi crescemmo mentre la saga fioriva e si espandeva in ramificazioni meravigliose. La quercia della leggenda

wagneriana stese i suoi rami protettori sulla nostra culla, bisbigliò sulla nostra infanzia, frascheggiò rumorosamente sulla nostra adolescenza. Così che ora rievocandone il senso, tornano con essa alla mente nella loro interezza quegli anni lontani, così grandi nel loro affannoso tumulto di aspirazioni confuse e di tentativi impotenti; e sentiamo, nella tenerezza malinconica di quelle memorie, che per nulla al mondo non daremmo il buio e l'errore di quei principî. È del genio come della bellezza: non è degno di esso chi non sa scoprirlo da sè. E l'amore del Wagner fu la più pura, spontanea e legittima conquista del nostro spirito. Ma allora? L'eco di un'ammirazione entusiastica per quanto parziale, un inconscio moto di simpatia per il ribelle, un vago senso istintivo di qualche cosa di grande, si frangevano inevitabilmente contro la tradizione che ci attorniava, secondo la quale l'uomo era un folle e la sua opera un assurdo. Non pazzo soltanto, ma anche delinquente; perchè egli aveva tentato di ammazzare la bella, facile, carezzevole, agevole opera italiana; aveva osato bandire le arie e le canzonette, queste purissime glorie della poesia e dell'ugola latina, che da tempo immemorabile facevano cadere in deliquio le sentimentali dame del bel paese; aveva ardito persino titolare di *chitarrone,* la ricca, complessa, dotta, aristocratica, profonda, suggestiva istrumentazione italiana. Qual *Tannhaüser,* qual *Lohengrin,* dicevano i patrioti, che non li avevano sentiti mai, può competere per magistero sinfonico coll' « ouverture » della *Gazza Ladra,* o con quella del *Guglielmo Tell?* E solfeggiavano il *crescendo*; qual scienza, qual magistero, dicevano gli intelligenti, possono valere il sentimento delle nostre arie? E cantavano *Casta diva.* E del resto non era risaputo che l'Italia era per diritto divino la terra della musica e della poesia? Perchè il grande argomento era quello: la musica tedesca era

scienza, costrutta faticosamente a tavolino, non arte rampollata dall'estro poetico: vi mancava completamente il sentimento, il *cuore*, la melodia:

di melodia
nemmeno un fior

come dice Beckmesser nei *Maestri*.

E la musica dell' avvenire, la melopea infinita, la melodia della foresta, il golfo mistico, furono spolverati e rimessi a nuovo con schernevole umorismo, per istruzione e premunizione della nostra giovinezza inesperta.

E noi, non ancora chiusi ai facili palpiti del patriottismo artistico, non piangemmo quel giorno. Anzi, guardando, in quella fioritura mortuaria di vecchi ritratti ripescati per l'occasione, quel viso bizzarro sotto il fantastico berretto di velluto, leggendo quei nomi strani di *Parsifal*, di *Lohengrin*, di *Tannhaüser*, ci domandammo un po' esitanti, se sotto quel berretto e sotto quei nomi non ci fossero, per caso, davvero quelle matte idee e quelle soporifere, assurde, incomprensibili cose che tutti assicuravano.

*
* *

Ah, non tutti: non erano tutti in Italia giovani e ignari come noi: v' erano delle teste calde che osavano proclamare il *Lohengrin* un capolavoro e assicurare che nella « ouverture » del *Tannhaüser* non c'era meno sapienza orchestrale che in quella del *Barbiere di Siviglia;* ma v'erano pure teste quadre, critici che avevano i capelli grigi, ed ai quali la collinetta di Bayreuth non era ignota, gente che nelle profondità oscure del teatro della « piccola città bavarica », per parlare nello stile di moda, aveva assistito allo svolgersi di quei misteri eleusinii che si chiamavano

Rheingold e *Götterdämmerung*, e dichiarato di non capirne nulla. Così, in tanta varietà di opinioni, quando un critico, e dei migliori, commemorando il maestro morto lo giudicò « meno nettamente plastico di Spontini, meno melodicamente inventivo di Rossini, meno drammatico di Meyerbeer » quando disse che « la sua anima artistica con aneliti sublimi accennava alla sommità luminosa ove siedono in augusta solitudine Palestrina, Bach e Beethoven » sottintendendo naturalmente: « senza giungervi », noi, comprimendo malinconicamente un moto istintivo di ribellione, pensammo che forse poteva esser così.

Perchè nulla conoscevamo allora di Palestrina, grazie al culto ch'egli ha in questa sua patria, così prodiga di scoppi di rettorica pirotecnica sul suo nome, nulla di Bach, grazie all'ammirazione feconda che quest'Italia ha per i genii stranieri, dopo i propri; ma i loro nomi ci erano da lungo tempo giunti attraverso l'aggettivazione entusiastica della critica; ma chi non conosceva Beethoven? Chi non aveva versato più d'una lagrima sul colossale genio di Bonn? sul titano dei sinfonisti? sul Michelangelo della musica? La storia pietosa della vita del « più illustre dei sordi » ci era nota nei minuti particolari. Noi sapevamo a memoria l'aneddoto del Goethe e quello di Palfy, i 200 fiorini del *Fidelio*, e lo strappo della prima pagina dell'*Eroica*; fremevano di entusiasmo alle sue collere ed alle sue ire, di ammirazione ai suoi nobili rifiuti; lo accompagnavamo col nostro affetto quando, nelle sue astrazioni artistiche, vagabondando per colli e per piani in maniche di camicia tornava a casa senza cappello; lo vedevamo seduto sull'erba, presso il ruscello, fermare sul taccuino il canto della quaglia per la *Pastorale: tek-te-tek;* e la terribile sventura della sordità ci strappava lagrime di struggimento: i cori cantavano il sublime inno alla gioia (sotto la quale è da intendere la libertà,

soppressa dalla censura) il pubblico prorompeva in delirio: ed egli non udiva. Ma più d'ogni altra cosa ci commoveva la tragica poesia della sua morte: la notte era tempestosa; il fulmine scoppiava sopra la casa; egli dal letto tendeva le braccia, e la sua anima trapassava in quel tumulto degli elementi scatenati, come se il suo titanico spirito anelasse a congiungersi colle potenze primitive della natura.

E allora guardavamo con simpatia fremente quell'ampia pronte convessa, quei grandi occhi torbidi, nei quali pareva passare un uragano, quella capelliera in disordine: come in quelle forme così eminentemente artistiche non avrebbe abitato un genio divino?

Perchè, nonostante il nostro entusiasmo, le prime sue sinfonie udite, ci avevano lasciato assai freddi; avevamo aspettato invano quella vertigine assorbente, che è propria del genio; ma certo la colpa era nostra: non eravamo maturi per quella profondità di poesia. Noi sapevamo bene che in quei nove colossi v'erano la vita e la natura, l'umano e il divino, il reale e l'irreale; che per essi dalla sfera del bello si irrompeva in quella del sublime. E ce ne ripromettemmo indicibili gioie per l' avvenire.

***

La folla, plebe o popolo grasso, borghesia o nobiltà, ha per il genio un' invincibile ripugnanza. Quando il genio nasce e ingenuamente si avanza per elevarla sino a sè verso la vita più alta, essa, insospettita, si scosta e, dif fidando di lui, tenta schiacciarlo col ridicolo; ma se il genio non muore, se resiste e cresce e sormonta, atterrita, si sforza di assassinarlo colla calunnia, e gli accumula sul capo tutti gli orrori immaginari pei quali può rendersi infame una creatura. E spesso riesce. Ma tal-

volta no. Talvolta l'eroe, pur sanguinando dalle ferite, ha in sè una forza sovrumana che lo sostiene; e non cede, e lotta e si trascina e riesce a incarnare il proprio ideale, a trasfondere, in uno spasimo mortale, il proprio spirito nella materia, ad assicurarne l'immortalità. Ma la nemica non è sazia, e dopo aver creduto di dilaniarlo coi morsi, si illude di annientarlo coll' indifferenza; nel corso normale delle cose, è necessario che l' uomo se ne vada al mondo di là, perchè il carnefice reciti l' atto di contrizione, si effonda in lagrime commoventi sulla tomba immatura, sulla grande anima incompresa, e spenda qualche migliaio di lire per consacrarne con qualche obbrobrio di bronzo o di marmo le dilette sembianze. E non è finito: perchè dallo sfasciarsi delle povere carni martoriate dall'esistenza, germinano i vermi della putredine, gli psicologi criminali, questi scarabei stercorarii dell' intellettualità; i quali rotolano industri e pazienti le loro pallottole di documenti nella polvere per gli occhi della statistica, e dimostrano come due e due fanno cinque, come qualmente il morto, pur essendo un genio, fosse un epilettoide incosciente, quando non fosse, per caso, una schiuma di ribaldo.

Me se la folla odia il genio, non è perchè non ne senta la grandezza; la sente, ma non la capisce, e si irrita. E per addolcire la rabbia dell'impotenza ad elevarsi a comprenderla, per consolidarsi nella stima di sè, se ne crea degli altri genî, e a dozzine. E li adora e li indora, e li tira in carrozza, e ne compra le fotografie, con o senza firma, e finisce per persuadersi che quello è il vero ed unico genio, e che nessuno ebbe mai miglior fiuto di lei. Ma talvolta sente pure la inconsistenza dei suoi idoli di gesso, se li sente sgretolare fra le dita, ed allora, contro i genii del presente, si afferra a quelli del passato, che

subisce per tradizione, o che tardivamente è giunta press'a poco a comprendere.

Non v'è entusiasmo più feroce di quello che giunge a capire le cose con mezzo secolo di ritardo; e i pronipoti di coloro che avevano bestemmiato il Beethoven, se ne fecero un dio, e lo opposero al Wagner. E noi, nell'ignoranza, esitammo.

*
* *

Ma un giorno la luce venne. Venne per la musica come per la pittura, per la poesia come per l'architettura, per la morale come per la sociologia. Venne il giorno in cui nell'irrompere dell'ingegno fuori delle stratificazioni scolastiche, delle sacre unzioni critiche, le belle frasi e i superlativi, i capelli lunghi e le malattie di languore, non bastarono più ai sensi vibranti di poesia attinta direttamente dalla natura, per consacrare il genio; in cui, contro la simpatia, la tenerezza, la pietà, si prese in esame la poesia delle opere, e non quella della vita, la potenza drammatica e sentimentale dei caratteri creati, e non quella che potè trovarsi nei casi dell'autore. Venne per Raffaello e per Murillo, per il popolo romano e pel rinascimento, per le idealità patriottiche e per quelle sociali, per Byron come per Rossini; e molti dèi ridiventarono uomini, e molti uomini furono circonfusi di un'aureola più che umana; molti regni furono tolti agli usurpatori, e dati agli usurpati.

Non v'è nella vita di un artista periodo più fecondo ed inebbriante di questo, in cui nella cosciente ebbrezza della propria personalità che prorompe, si passano in rassegna tutte le manifestazioni umane e si misurano alla stregua del proprio ideale; allora il rovesciare nel tempio del proprio spirito le statue erette dalla tradizione ido-

latra e mediocre, l'elevare le personalità disconosciute, prende l'apparenza di una vittoria propria, e il cuore si gonfia di gioia; quando a base dell'arte si pone la sola emozione poetica, e la tecnica la si riduce a puro strumento, quando si giunge a comprendere che un'opera è di tanto più alta quanto più alta è questa poesia, e la rettorica fa sorridere, e le virtuosità lasciano indifferenti; allora si conosce che di divino nel campo dell'arte non c'è che una cosa sola: la plastica greca; allora Pietro Vannucci appare più profondo psicologo, e Alessandro Filipepi infinitamente più poeta del divino Urbinate, Andrea Contucci, come plastico, più vicino ai greci, di Michelangelo, Matteo Boiardo poeta più geniale di Ludovico Ariosto, e il Torelli Viollier stilista più attico del senatore Carducci.

E venne anche la volta del Wagner e del Beethoven.



Nessun poeta, nessun artista, nessun pensatore apre come Wagner, all'ignaro, un mondo di poesia. Non Dante, non Shakespeare, non Goethe, perchè l'impressione musicale è di tanto più intensa, quanto è meno duratura e determinata di quella grafica o verbale. Chi ode Wagner per la prima volta prova, dopo un senso di stordimento, come una vertigine di dolcezza, uno struggimento mortale: gli pare che l'aria assuma improvvisamente una soavità non mai sognata, che i suoi sensi si aprano sotto carezze inimmaginabili ad una sensitività nuova, che l'esistenza acquisti un prezzo inestimabile, che tesori di poesia si rivelino nella vita e nella natura. Sull'onda magica delle correnti di armonia, lo spirito sale ad altezze vertiginose, tocca il mondo dei sogni, reintegra i fuggevoli lampeggiamenti d'ideale, le divine visioni dell'adolescenza, vorrebbe vivere di poesia, vibrare di amori sovrumani, spin-

gersi sempre più in alto, perdersi nella luce. Poeta senza eguali, augusto come Omero, magico come Dante, più lirico di Mimmermo, più appassionato di Saffo, più vertiginoso di Shelley, più grave del Leopardi, genio che assorbe ogni altro culto, che tutte le potenze dell'anima attira verso di sè solo, che soddisfa da solo tutte le bramosie, che contiene la gentilezza e la forza, la gioia e il tormento, la passione e la fede, la voluttà e il candore, l'aura sacra, la rudezza eroica, la grandezza mortale!

Una volta tanto i voli pindarici della rettorica tradizionale non ci parvero più espressioni vuote di senso. C' era veramente un genio colossale, ma non era di Bonn, bensì di Lipsia: c' era un titano dei sinfonisti, ma non era lo scapigliato maestro delle sinfonie in quattro tempi, con andante, adagio, allegro e finale; non era l'ingegno che nelle sue audacie rivoluzionarie non aveva saputo scuotere il giogo del vieto formalismo scolastico della musica da camera, secondo cui il dolce e l'amaro, il rapido e il lento devono alternarsi con sapiente vicenda: era il genio che, partendo dalla poesia e non dalla musica, aveva nutrito un mondo dentro di sè, e con uno sforzo sovrumano lo aveva imposto al secolo, rinnovando tutto: forma e sostanza, procedimenti e ideali. L'apostrofe di Lenau al busto di Beethoven: « maestro che io onoro « sopra ogni altro, accanto alle antiche montagne sco- « scese ed allo sconfinato mare » ci parve una profezia incosciente. Ah! la voce del Wagner per chi l'ode per la prima volta è di una grandezza che fa tremare. Se non ci fosse Palestrina, questo genio, che per l'austera purezza dell'ispirazione, per l'elevatezza della poesia, per la semplicità delle forme, è quasi inconcepibile in Italia, sopratutto in quel periodo di esteriorità volgare che fu il grande rinascimento, si direbbe che, dopo secoli e secoli di esercitazioni rettoriche, un uomo abbia compreso per la prima

volta la potenza d'espressione, l' intima poesia delle note e che per lui solo esse abbiano negli accordi acquistato una verginità improvvisa.

Come un corale protestante in un concerto di mandolini cattolici, la musica del Wagner pare portare per la prima volta nell'arte la poesia voluttuosa dell' amore, la poesia sacra della fede, la poesia tragica della morte. Palestrina è sublime, Bach è grande, Beethoven è possente, ma Wagner ha accordi, voci sacre, lampeggiamenti d' infinito, una gravità austera, un' elevazione suprema che nessuno ebbe, e forse nessuno avrà più.

Dallo struggimento amoroso di Tannhaüser in lotta tra la voluttà e la fede, all'ebbrezza mortale di Isotta, dalla fantasticheria primaverile di Sachs nella notte di San Giovanni, al rimpianto di Lohengrin, dal muggito del mare del Nord nel *Vascello*, all' invocazione di Donner nel *Rheingold*, dall'annuncio mortale di Brunhilde al racconto di Siegfried, dalla canzone del pastore nel *Tristano* alle supreme armonie dell'Agape Sacra, in cui la fede fatta musica si effonde in candori divini; quest'uomo enorme dalla strettura della sue stanze di esule, dalle angustie della sua povera vita senza agi e senza amore, dal tormento del suo corpo dilaniato dal male è corso col suo genio attraverso la vita e la natura, attraverso i sentimenti e le forme, aspirando la poesia diffusa e inesprimibile, e rendendola in armonie immortali, in un'ascensione sublime verso idealità sempre più alte, non chiusa che dalla morte.

Perchè, sia pur grande la sua gloria di riformatore, sia pure profonda la significazione filosofica dei suoi drammi, meravigliosa la sua tecnica armonica, e notevole la sua virtù di verseggiatore; la sua gloria più grande, l'unica immortale è quella di poeta; è quella d'aver espresso insuperabilmente la poesia del sentimento: d'essere stato il

più grande poeta di tutti i tempi, non esclusc Dante, non escluso Goethe, menti più vaste, organismi più complessi e perfetti, ma poeti minori.

Che cosa potevano apparire appetto di questa musica i quartetti, le sonate, le sinfonie del genio di Bonn? dove la forma dell'orchestrazione ingegnosissima e sapientissima, la varietà degli impasti orchestrali velano troppo spesso la povertà del motivo? dove le *arie di danza* di Haydn, di Gluck, di Mozart, quando non sono spunti di canzonette volgari, che i gruppi di strumenti si rinviano per turno come una palla, centellinandoli, smozzicandoli, sminuzzandoli, ghiribizzando oziosamente, per poi riannodarli nella stretta finale, fanno le spese dell' idea? Come queste interminabili divagazioni, queste oziose esercitazioni tecniche potrebbero stare a pari, non che superare, la vibrante poesia umana delle melodie wagneriane? Che c'è di meno geniale come invenzione, di più meschino come condotta, di più triviale come effetto, di quel celebre *Inno alla gioia* che ai critici fa scucire il fondo alle tasche dei superlativi?

La nobiltà dell'*Eroica*, la poesia idillica della *Pastorale*, la tormentosa febbre e la gravità accorata della Quinta, la grazia e la sentimentalità della Settima, il confuso anelito della Nona, le pagine grandi ed indimenticabili dell'opera del Beethoven non riscattano le esercitazioni calligrafiche, i convenzionalismi, le bizzarrie inutili, lo strascicare delle idee, le divagazioni stucchevoli, le ciarle, le banalità di cui non sono avari questi nove colossi, che nel concetto di alcuni dovrebbero guardare dall' alto in basso le dieci opere di Riccardo Wagner.

*
* *

E noi togliemmo al grande infelice, non senza rimorso, il nostro veemente entusiasmo e lo trasportammo sul Wag-

ner, la cui personalità morale ci era quasi completamente ignota, e, anzi vagamente antipatica per un resto di antiche calunnie udite in altri tempi. E del resto lo scenario meraviglioso della sua opera ci nascondeva l'uomo. Non prestigio di esteriorità geniali, non suggestione di biografie entusiastiche, non pietà di sventure e drammaticità di casi ci conquistarono, ma la sola oggettiva poesia della bellezza. Anzi, sentivamo ridere quelle creazioni di tanta freschezza, che inclinammo a crederle frutti spontanei e beati di una divina esuberanza: solo più tardi sapemmo di che strazi e di che lagrime erano intessute, e vedemmo come non si sottraessero alla legge comune, secondo la quale i puri fiori della poesia non germogliano che dalla disperazione di un cuore irriso nelle sue bramosie più nobili, ferito nelle sue fedi pure, spinto a cercare nel mondo dei fantasmi la realtà ideale negatagli dalla sorte. La vita del Wagner, se meno esteriormente drammatica di quella del Beethoven, non era stata meno psicologicamente poetica; ma più fortunato del suo predecessore egli era riuscìto per la superiorità del suo genio a trasformarne il dolore in una creazione più alta; e la poesia dell'opera relegò nell'ombra quella della vita: massimo premio a cui possa agognare un artista, trasfusione intera del proprio essere nella creazione.

***

Ora, che cosa offriva, la terra dei cigni al nostro ardore di poesia, alla nostra sete di sublimità?

Pare, che quando nel campo dell'arte fiorisce un'alta manifestazione di bellezza, quando una nuova opera viene ad accrescere il patrimonio ideale dell'umanità, ultimo fine dell'esistenza, somma di tutte le multiformi attività umane; si dovrebbe usare ogni sforzo per portarla im-

mediatamente alla conoscenza del maggior numero, per non privare di un solo istante le menti di quel godimento intellettuale che è la più alta vibrazione dell'organismo umano.

Pare, ma non è così; e non lo è sopratutto nei paesi latini, dove la superficialità e la leggerezza vengono in aiuto all'indifferenza ed alla pigrizia, quando ce n'è bisogno, per mettere i bastoni nelle ruote.

La Francia ha aspettato che César Franck fosse morto per entusiasmarsi delle *Béatitudes*; e soltanto per far dispetto alla Germania, e per diminuire il Wagner, si è ricordata di aver avuto Ettore Berlioz. Non solo, ma ha aspettato che il ciclo di Carlsruhe riproducesse l'intiera opera del maestro, per ospitare i *Troyens* e *la Prise de Troie, Benvenuto Cellini e Beatrice e Benedetto* oh, non all'*Opera* di Parigi, ma sui suoi teatri di provincia. Figurarsi se poteva pensare al Wagner, massimo genio della nazione nemica.

E l'Italia?

L'Italia in questo ventennio aveva tante altre cose più importanti a cui attendere, prima di occuparsi ad ospitare le opere straniere. Aveva, tra l'altro, da mettere al mondo la nuova scuola positiva criminale. Quando una nazione fa uno sforzo simile, può bene riposarsi gloriosamente per un secolo senza più occuparsi di nulla; ma se anche non si fosse riposata, se anche avesse avuto velleità artistiche, avrebbe dovuto arrestarsi esitante, perchè non mai il genio e la genialità ebbero nel mondo, posizione meno lusinghiera di quella a loro fatta dai nuovi scienziati e dalla nuova scuola.

Non bastavano l'odio cieco della folla, vecchio come il mondo, contro il genio; il disprezzo e il sarcasmo degli uomini positivi verso i cercatori di ideali: ci voleva la consacrazione della scienza.

Ed a rivestire di apparenza scientifica quell'odio, a far le vendette della propria incoercibile incapacità ad elevarsi alla comprensione del genio, a sfogare la rabbia di tutti i mediocri condannati, dalla volgarità dell'anima e dall'ottusità dei sensi, a non poter mai capire la poesia della bellezza, la grandezza degli slanci umani verso una vita superiore, sorse il signor Max Nordau, figlio intellettuale di Cesare Lombroso.

*
* *

Il signor Max Nordau, armato dell' infallibile codice lombrosiano, prese un atteggiamento da Minosse da teatro di burattini, e a termini dell'articolo tale o dell'articolo tal' altro, distribuì a piene mani l' idiotismo e la pazzia. E un bel giorno dopo aver qualificato di cretino il Rossetti, si trovò fra le mani il Wagner, e su quella vita tutta dedita, in un sacrifizio sublime, all'arte ed alla poesia, su quell'opera irradiata da un fuoco divino di genialità, sbavò l' acredine velenosa della propria impotenza. Il Wagner sottolineava spesso le parole? Segno infallibile di degenerazione; aveva scritto in uno stesso periodo *soddisfare* e *soddisfazione?* Ce n'era d'avanzo per dichiararlo squilibrato. La passione amorosa abbondava nelle sue opere? L'*erotomania* era evidente. Come poeta era un abborracciatore volgare, come musico, se aveva scritto dei « pezzi brillanti » in gioventù era, in seguito, colle sue teorie della melopea infinita, disceso al livello dei selvaggi. Del resto le tendenze musicali si riscontrano spessissimo negli imbecilli, e sono, secondo Lombroso, un indubbio segno di degenerazione. Genio, lui? Ma non era che « l'ultimo fungo cresciuto sul letamaio del romanticismo». Tutt'al più avrebbe potuto fare il pittore.

Ed il signor Nordau riuscì a farsi prender sul serio,

da quanti non sapevano e non sanno come questo furioso demolitore del misticismo, questo razionalista, positivista e socialista fosse e sia socio della *Rose—Croix*, il mistico ordine del cattolicismo e dell' individualismo feudale fondato dal Sar Peladan.

Ma si capisce. Mentre il professore Lombroso sta da anni ed anni seduto sul disagioso greto delle sue teoriche, col cappelluccio sugli occhi e gli occhiali neri, coi piedi nell'acqua e la lenza in mano, cercando inutilmente di pescare nel torbido fiume dell'umanità *l' uomo normale*, il signor Nordau, pescatore più svelto, ha pescato da lungo tempo la vera e sana opera d'arte, il vero artista normale, nell' opera e nella persona di Giorgio Ohnet.

*
* *

Quando il Wagner morì, le condizioni della sua musica in Italia erano singolari. Dopo i fischi di Milano, Roma, Napoli e Torino avevano riabilitato *Lohengrin*; la struggente poesia umana di *Tannhäuser* aveva coi suoi addentellati col vecchio stile, e grazie alla romanza di Volframo, persuaso persino le signore; l' Olandese Volante, per virtù, anche lui, del suo carattere di transizione, era stato tollerato, ma tutto finiva lì; ed anzi più d'uno, per non dire tutti, gridava che bisognava che lì finisse.

L'egregio critico già citato scriveva che Wagner aveva lasciato al teatro: « opere meravigliose: *Vascello Fantasma, Tannhäuser, Maestri Cantori,* più un compiuto capolavoro: *Lohengrin* » ma in quanto al resto, *Tristano, Anello del Nibelungo, Parsifal* « bisognava che se ne occupassero soltanto quei pochi che poterono essere investiti di una speciale educazione iniziatrice » e a queste ultime opere negò *la teatralità.* E ne nacque la leg-

genda dell'incomprensibilità delle ultime opere del Wagner. Il breve ciclo di rappresentazioni Neumann nell'83 non potè sradicarla, per troppe ragioni, e la leggenda prosperò. Il *Tristano* era un sonnifero irresistibile, la Tetralogia un labirinto inestricabile, i *Meistersinger*... oh, in quanto ai *Meistersinger* era assolutamente impossibile rappresentarli in Italia: lo spirito ne era così intimamente tedesco che nessuno avrebbe potuto capirne nulla. Secondo un dotto critico romano la *Walchiria* era un *soporifero melodramma coreografico.* « Dopo il *Lohengrin* il genio del Wagner minacciava di spegnersi, ma l' ingegno suo potente ribellandosi a questa estinzione, il genio, impotente a produrre, si nascose sotto splendide forme di ingegnoso artificio, di dotte combinazioni orchestrali, e, spesso, di effetti più coreografici che musicali ».

* * *

Così per quindici anni la nostra bramosia disperata di conoscere la più grande opera del secolo fu sballottata fra gli odi dei retrivi e le lezioni tronfie degli intenditori, *retours d'Allemagne.* Come un aumento di tariffa fa improvvisamente imparare a certe guide di montagna una strada che prima non conoscevano, così quelle poche centinaia di lire del biglietto ferroviario da Milano a Bayreuth o da Torino a Monaco, divennero lo specifico, il mediatore meraviglioso, per il quale la durezza italiana si apriva improvvisamente alla comprensione dello spirito tedesco dell'arte wagneriana. Essi si appoggiavano alle colonne di fondo, si sedevano sulla cattedra dell' appendice, svolazzavano nel trafiletto, e, non senza fare gli occhiacci alla nostra monelleria irrequieta, ci ammonivano paternamente, come veramente quelle fossero belle, bellissime cose, ma prima di tutto erano tedesche,

e allora chi le capirebbe nella patria del marchese Colombi? E del resto non bisognava, con un entusiasmo eccessivo, aver anche solo l'aria di peccare di leso patriottismo verso la gloriosa arte italiana: Rossini non era forse un genio? e Bellini, se non fosse morto, non poteva diventare un Wagner?

Così grazie ai wagneriani della prima ora, che temevano di perdere il mestolo del successo, che gelavano all'idea di vedersi sfuggire di mano la chiavetta della moderazione, grazie agli italianissimi pei quali gustare la musica tedesca era come un patteggiare con gli Austriaci, l'ultimo e supremo fiore della poesia wagneriana rimase prudentemente escluso dal cosidetto giardino di Europa. Si aggiunsero il vento della democrazia e le baldanze del clericalismo rinascente. Gli egualitarî a cui le spalle nude delle signore viste dall'alto del loggione frustavano le carni di desideri impossibili, i socialisti intenti a ponzare l'arte collettiva, i clericali, che dopo aver accompagnato al *cafè-chantant* la moglie a sentire *La tirelire* o *La Clef du paradis*, si scandalizzavano alle corruzioni della scena, si diedero, come borghesi qualunque, alla caccia delle doti, e tuonarono nei consigli comunali contro i « divertimenti aristocratici, » contro gli « oziosi ritrovi borghesi, » contro i « fomiti di corruzione, » e tanto gridarono, chc fecero abolire, dimezzare, rendere irrisorie le doti municipali ai teatri civici.

Non mai periodo fu più obbrobrioso per l'arte in Italia. Non si voleva il Wagner, e si rappresentavano le opere delle mediocrità di quarto ordine che lo rubacchiavano di sotto mano. La riforma cacciata per la porta rientrava per la finestra. Ma come rientrava! Larvata, pettinata, intisichita, da quel senso della « misura », che, secondo una recente scoperta, è, in mancanza di meglio, la dote cardinale del genio manipolatore italiano. Le grandi, chia-

re, plastiche, melodiche, organiche frasi del Wagner, improntate della quadratura del genio, furono da questo gregge di falsi monetari mascherate sotto le divagazioni equivoche dell'impotenza: non volendosi l' aquila e l'usignuolo, si esponeva la gabbia. Ne seguì quel ciclo di opere senza infamia e senza lode, in cui nell'assenza assoluta di genialità si lodavano sistematicamente i coscienziosi studi e la dottrina istrumentale dell'autore.

E fu l'età del sonno.

Il libretto era del musico stesso, o di qualche intelligente collaboratore. I versi tornavano tutti, le situazioni erano plausibili, i personaggi andavano e venivano con aria degna: erano bandite le corone e i gorgheggi, i convenzionalismi e le assurdità; la parola seguiva la musica, e la musica commentava la parola; l'orchestrazione era dotta ed elegante, dimostrava, come diceva la critica, « i profondi studi del maestro », era talvolta « un ricamo delizioso, per quanto un pò sovraccarico di episodi »; la concertazione era ingegnosa, « sebbene la tonalità variasse un pò troppo spesso » ; ma che farci ? Aleggiando per la vacuità del teatro, la Noia avvolta in un velo grigio, con in pugno un mazzo di papaveri, alitava il suo fiato invincibile sulle poltrone, sfiorava con l' ala il davanzale dei palchi, agitava per un istante i sonniferi frutti nell'ombra delle gallerie: e subito gli occhi illanguidivano di stanchezza, le palpebre si facevano gravi, le orecchie si chiudevano come ad una ninna-nanna. Mai arte severa fu causa di minor gaudio.

Ma il pubblico finì per accorgersi che ci si annoiava cordialmente, e ne incolpò il wagnerismo ; e dopo poco ritornò all'opera prediletta del suo cuore, il macchinoso operone a base di romanze e di finaloni, di pizzicati e di gran cassa, organismo incerto fra il melodramma e il poema coreografico : vero tipo di opera *omnibus*, acces-

sibile a tutte le intelligenze, che riuniva in un solo suffragio di entusiasmo i brividi delle marchese e i forti palpiti dei lavoratori.

*
* *

Ma non fu sempre così. V' erano dei giovani baldi che si sentivano del sangue nelle vene e che non potevano restarsene a queste imitazioni; e un frutto quasi proprio lo diede l'arte italiana: la classica terra del brigantaggio si agitò un giorno tutta in solluchero innanzi alle coltellate messe in musica. *Habemus pontificem*, gridarono i vecchi organetti della critica, che proclamavano Berlioz un pazzo e Wagner un impotente, quella sera in cui *la grande romana bestialità agglomerata in platea*, come la chiamò con felicità Gabriele D'Annunzio, consacrò la giovane scuola italiana. Ora sì che l'Italia farebbe di nuovo lezione al mondo. Ritornerebbero i tempi gloriosi dell'esportazione, ritornerebbe la melodia, il sentimento, il cuore. E avvertirono gentilmente Giuseppe Verdi, che se volesse morire, era libero.

E da quel punto l'arte fu fatta di colpi di coltello e di violinate, di camorra e di cicalecci, di bestemmie e di perorazioni. Sotto la pioggia del successo i genii sbocciarono come funghi per le felici terre del paese dove fiorisce il luogo comune. Sfilarono i duelli, e le feste a mare, e i natali di sangue, e le pasque di vendetta, tutto il brigantaggio letterario che dieci anni innanzi aveva appestato la novellistica italiana. E l'esempio fu contagioso. Tutti i capi banda smessi, tutti i dilettanti di trombone colpiti dall'inguaribile libidine della creazione, tutti i compositori di mazurche, assaliti dalla frenesia della gloria, si credettero genii, chiamati a illuminare il mondo; e inalberarono cappelli a cencio, e

scriminature apollinee, e si atteggiarono in pose orfiche, e scrissero libretti, e sbottonarono teorie. E i giornali descrissero le calze dell'uno, le scarpe di vernice dell'altro, il panciotto bianco del terzo, e li fotografarono in camera e fuori, in tuba e in giacchetta, soli e riuniti. E i cappelli a cono e i tromboni uscirono dalle Alpi e conquistarono il mondo. Conquistarono il mondo, e molt'acqua dovrà scorrere giù per i ruvidi fianchi delle Alpi e per i dolci declivi degli Apennini prima che l'Italia si lavi di questa vergogna.

Ma le signore si stancavano delle coltellate, e i critici delle perorazioni: il cuore e gli orecchi reclamavano i loro diritti: la beata stirpe dei furbi colse a volo il momento, e ne venne l'arte sentimentale.

Attorno ad un nucleo di sdilinquimenti innocui, di sentimentalismo a fior di pelle, buono pel maggior numero, fecero una salsa delicata di istrumentazione elegante atta a solleticare i palati più schifiltosi; con un pò di etisia e qualche pianissimo, con un raggio di luna e due violinate la nuova arte fu fatta. Accomodamento sapiente fra l'arte seria e il dilettantismo, compromesso abile fra l'ideale e l'industria; specie di ambrosia a prezzi ridotti, buona per l'interno come per l'estero, pei borghesi come pei militari, per le vergini come per le maritate, per gli impresari come per il pubblico.

E le *cocottes* tubarono tra un sorso e l'altro di sciampagna l'aria del tenore, e gli agenti di cambio singhiozzarono nei salotti particolari dei ristoranti l'aria della prima donna, e gli intelligenti si erudirono nello stile genuino del settecento ascoltando i minuetti, le gavotte, le pavane di similoro; e le signorine? le signorine perdettero addirittura la testa quando lo *stiffelius* dell'autore comparve alla ribalta.



La mala pianta del dilettantismo sensuale che il Wagner era giunto ad estirpare con la forza irresistibile di un ardore senza uguali e di un genio sovrano rimise nuove radici. Anzi; l' « opera » rossiniana e meyerberiana che egli aveva combattuto come organismo artificiale asservito ai gusti sensuali del pubblico, inteso soltanto a « sfruttarne la bassezza artistica » era certo più artistica e sincera delle nuove opere: si limitava a vellicare la sensualità dell'orecchio; non lo corrompeva come quella nuova con la falsa sentimentalità, con la drammaticità di paccotiglia, con l'urlìo anarchico che vuol essere passione o il miagolìo effeminato che simula l'elegia.

All' opera di corruzione degli autori si aggiunse più pericolosa quella degli zelatori. La folla fu sviata dalla prosa goffamente magnificatrice ed interessata delle gazzette asservite a interessi editoriali, e dal lirismo iperbolico delle interviste cogli idoli del pubblico intorno alle nuove opere da lanciare. E il buon pubblico paziente si vide servire strafalcioni massicci di storia e di estetica, megalomanie ridevoli, scoperte grottesche. Un bel giorno un chiomato maestro confidava all' intervistatore di aver scoperto il contrappunto; un altro giorno un altro gli rivelava d'aver inventato l' armonia; un terzo giorno un terzo affermava candidamente che la sua nuova opera avrebbe concretato una rivoluzione formidabile nel campo del dramma musicale: la fusione della parola e della musica nel recitativo drammatico: le ossa di Riccardo Wagner debbono aver dato un rivoltone nella loro solitaria tomba di Wanhfried.

E Pietro Mascagni, a dare un saggio della mentalità sua e dei suoi colleghi, concludeva una memorabile in-

tervista intorno ai suoi propositi artistici dicendo con prezioso candore: « Finchè ho in me musica la metto dentro a delle opere: quando non ne avrò più farò delle composizioni sinfoniche. »

[1896]

L'ARTE PER LA FOLLA

C'è della brava gente che si è proposta un nobile scopo: vorrebbe cioè educare il senso estetico della folla che non fa professione d'arte; vorrebbe aiutarla ad elevarsi alla comprensione dell'opera estetica, il fiore più alto e più puro della vita umana.

E veramente, che la folla, cioè tutta quella parte della società che non fa dell'arte la sua occupazione e il suo scopo, abbia bisogno di essere aiutata per giungere a comprendere la bellezza artistica, non si può negare. Che la sua coltura sia insufficiente si ripete ogni giorno; che i suoi gusti siano lamentevoli si afferma ogni ora; che la sua sensibilità estetica sia molto lontana da quella necessaria sanno per prova gli artisti, pittori e scultori, musici e poeti, che in ogni tempo hanno dovuto soffrire lo scherno, il disprezzo, l'indifferenza, prima di essere accettati e compresi.

La fisiologia del senso estetico della folla non è stata fatta ancora, per quanto io ne so, ma ogni artista è costretto a farsela per proprio conto, e non è difficile: basta entrare in un museo, in un teatro, in un'esposizione d'arte, e guardarsi attorno.

*
* *

Entriamo in un teatro di prosa. Dopo dieci minuti vedremo che non ostante le evoluzioni moderniste e i sarcasmi della critica, un pistolotto sentimentale, una tirata morale sono pur sempre ciò che agita più profondamente il cuore della folla, ciò che le strappa le lagrime più dolci e sincere. Dopo tanto Ibsen, dopo tanto Hauptmann e Strindberg e Tolstoi, i *Due Derelitti* di Decourcelle, intingolo di misteri di Parigi, a base di rapimenti e di riconoscimenti, di ladri e di assassini, ottengono proprio in questi giorni un trionfo mondiale.

Prendiamo un teatro di musica. Si suona per esempio, l'ineffabile preludio del terzo atto dei *Maestri Cantori;* il pubblico si crede in dovere di fare un rumore assordante, in omaggio all'assioma secondo il quale, quando non c'è da occupar gli occhi, la musica è senza importanza: ma fate che i violini spasimino di isterismo sulla quarta corda, fate che una prima donna prolunghi oltre il credibile un filo di voce, procurate un qualunque accidente tecnico, privo di qualsiasi significazione poetica, sentirete volare le mosche, e subito dopo, il teatro vorrà crollare dai battimani. Si tratta di un concerto? Applausi moderati accoglieranno una sinfonia di Beethoven, e un senso di stanchezza si manifesterà dopo un'*ouverture* del Mendelssohn o del Wagner; ma venga imbandito un minuettino, una canzonetta per soli archi, un pizzicato, una mandolinata, qualche cosa di insignificante e di nullo, i *bis* saliranno alle stelle.

Entriamo in una mostra d'arte. Che cosa cerca la folla quando è libera di esprimere i suoi gusti? Le beccaccie morte che paiono vive, tanto son ben dipinte, il bambino che si versa la pappa sui calzoni, il prete che tira gli

orecchi al sacrista perchè ha rotto le ampolle; questo per l'idea; nella tecnica, la sedia rotta in cui si vedono i buchi del filo di ferro che la sostiene, la brocca d'acqua che brilla, le lagrime che luccicano nel lacrimatoio, le scarpe del duca che compaiono sotto la portiera mentre gli altri aspettano per assassinarlo. Che ne sa la folla della poesia dell' ambiente? Essa non percepisce che la esteriorità formale. Che sospetto ha della poesia del sentimento? Nel quadro non capisce che l'azione drammatica, come nel romanzo l'intreccio; quanto è più violento e grossolanamente accentuato, tanto più si commuove: in fondo preferisce l' oleografia dove i colori sono puliti e i contorni ben chiari. Regalate un Fontanesi al vostro portinaio: vi incollerà sopra un cartello réclame di una fabbrica di cioccolato; mostrate alla vostra cameriera il gesso della Nike aptera, acefala: non riuscirà a capire come mai una statua senza testa possa interessarvi, ma troverà bellissimo il curato di cemento che legge il breviario nel giardino.

La sensibilità poetica, che è il fondamento del senso estetico, è rara, rara per l'arte, perchè è rara per la vita. E' rara persino fra gli artisti nei quali è spesso sostituita fino a un certo punto dalla sensibilità tecnica; ma questa è naturalmente per la folla buio anche più pesto dell'altro.

***

Ora in mancanza di sensibilità poetica la folla nell'arte ammira *la difficoltà*. Essa, che concepisce l' artista, non come un'anima e una mente, ma come una specie di giocatore di bussolotti, vuol essere stupita da un prodigio di tecnica, non ammira se non ciò che supera la sua capacità meccanica. Suonare sulla quarta corda, scolpire una statua in un tappo di sughero, traforare un pezzo di marmo

in modo che paia un pizzo vero; che un grosso tenore canti in falsetto, che un tenorino urli come un toro, che l'orchestra imiti il giunger di una carriola con scoppi di frusta e tintinnio di sonagli, che un pianista agiti le dita oltre ogni verosimile rapidità, che un poeta improvvisi un sonetto a rime obbligate, ecco l'arte, anzi il sommo dell'arte. Ma sbaglio, talvolta la folla non guarda la tecnica.

Le paysan a-t-il jamais vu le paysage? dice Péladan; *le peuple non plus ne se comprend pas lui même, et il va à l'artificiel comme un blasé.* E infatti non è mica vero che la folla non abbia un'arte propria; se la procura passando al setaccio dei proprî gusti la produzione artistica, e la sua arte va dal waltzer dell'*Excelsior* alla *Guerra in tempo di pace,* dai moschettieri nella taverna alla torre pendente in alabastro, dalle poesie del Béranger al *Trionfo d'amore.*

Ma la folla non ha di questo nessuna colpa: è logico e fatale che sia così, e ciò per le bellissime ragioni dette da pari suo da Dante Alighieri, nel primo del *Convito:* « Dell'abito di questa luce discretiva massimamente le « popolari persone sono orbate; perocchè occupate dal « principio della loro vita ad alcuno mestiere, drizzano sì « l'animo loro a quello, per forza della necessità, che ad « altro non intendono. E perocchè l'abito di virtude sì mo- « rale come intellettuale, subitamente avere non si può, « ma conviene che per usanza si acquisti, ed ellino la loro « usanza pongono in alcuna arte, e a discernere l'altre « cose non curano, impossibile è a loro discrezione avere. « Per che incontra che molte volte gridano: viva la lor « morte, e muoia la lor vita, purchè alcuno cominci. » Ed era pure il popolo fiorentino del trecento, del tempo in cui, secondo Giosuè Carducci, « tutto il popolo era cavaliere. »

Per queste e per altre ragioni io credo che sognare di

regalare a tutti l'intelligenza poetica base del sentimento artistico sia un' utopia. Un buon fornaio non saprà mai cosa farsene dell'Ermes del Syngreion, più che uno studente di medicina dell'*Alastor:* nessuna moglie di commendatore capirà mai perchè Velasquez sia superiore a Murillo, Gainsborough a Lawrence e *Auschwung* di Schumann alla *Stella confidente;* il mio calzolaio cederebbe subito *Il viale di Middelharnis* di Hobbema o il *The Fighting Temeraire* di Turner per una cromolitografia della battaglia d' Adua. Ma, se non l'intelligenza dell' arte, si può sempre insegnarne alla folla il rispetto.

*
* *

Senonchè, me ne dispiace per quelle brave persone che vorrebbero prendersi quest' incarico; sono fuori di strada; fanno opera inutile, ed anche poco rispettosa.

Noi avevamo sempre creduto gli artisti, individui che per una loro sensibilità più squisita sentivano chiaro ciò che la folla non sentiva che confusamente, vedevano già ciò che la folla non vedeva ancora; avevamo sempre creduto che la folla dovesse sforzarsi per alzarsi a comprendere la concezione solitaria e superiore del genio; che, anzi, in questo sforzo dovesse trovar un mezzo di elevazione intellettuale; che appunto in questo disprezzo dei gusti della folla, nella astrazione solitaria, nel culto della propria visione individuale, spoglia d'ogni preoccupazione utilitaria, fosse la salute dell'artista e dell'arte; noi credavamo di trovare nella storia dell'arte la conferma lampante di questa verità, vedendo come da Rembrandt a Constable, da Bizet a Berlioz, da Shelley a Wagner i più grandi, i più sinceri, i più nobili artisti fossero stati in ogni tempo disconosciuti e derisi dalla folla e lasciati morir di fame; credevamo che l' adattamento ai gusti della folla avesse

in ogni tempo trascinata l'arte nel fango e gli artisti nel mestiere. Noi credevamo questo; ebbene noi abbiamo vissuto sinora nelle nebbie dell'empirismo; la scienza le ha dissipate con un solo soffio; ed il soffio è uscito dal palcoscenico di un teatro e il soffiatore è stato « l' illustre filosofo », il « coraggioso pensatore » delle *Menzogne convenzionali,* della *Degenerazione,* quell'ebreo austriaco, Gabriele Südfeld che ha pensato ben di capovolgere il suo nome in quello meno palesemente semitico di Max Nordau, e che Cesare Lombroso e la sua banda hanno chiamato in Italia per rivelare alle turbe « la funzione sociale dell'arte. »

*
* *

Dopo tanto studiare e indagare, la storia dell' arte era diventata un ginepraio di influssi, di eredità, di tendenze, difficilmente districabile; ma il bandolo è venuto: un quadro dell'arte, tracciato a grandi tratti di scopa socialista, dimostra che la cosa è chiara come la luce del sole. L'arte ha servito successivamente a Dio, al Re, al signore; ha servito dapprima a raffermare la fede, poi a consolidare il trono, infine a divertire il mecenate: ora che la scienza e il suffragio universale hanno rovesciato fede, troni e principi, deve servire al padrone dell' oggi, Sua Maestà la folla, in attesa d' esser messa a riposo dalla scienza, guarita dal passeggero languore.

La teoria è parsa ai fedeli « magistrale. » A me pare un portento addirittura. Tutta acquista una nuova luce. Noi dubitavamo che Dante avesse scritto la *Commedia* per sfogo della sua anima esuberante di poesia, per desiderio di perfezione, per entusiasmo verso la bellezza: che! gli era stata allogata a un tanto la pagina da Bonifacio VIII per elogiare il papato e da Enrico VII per puntellare lo impero. Il *Canzoniere* del Petrarca? Un libro di preghiere

scritto per ordine dell'arcivescovo. E dove si lascia l'antichità? Le odi di Saffo erano certamente un testo liturgico e gli endecasillabi di Catullo una innografia di Cesare. I canti dei goliardi *introibo ad altari Bacchi*, ecc., erano inni sacri di propaganda religiosa; il serventese terribile di Guglielmo Figueira per la distruzione degli Albigesi è un inno in lode del Papa. Vogliamo passare alle arti figurative? Il Cristo del Mantegna, che presenta per primi i piedi allo spettatore, ha palesemente l'ufficio di inculcare la fede; se Claudio Gellée cercava di mettere così ostinatamente il sole nei suoi quadri, non era per altro che per diffondere l'idea monarchica di Luigi XIV; le sinfonie del Beethoven erano marcie militari da suonarsi nella guerra di Sciampagna. E le poesie del Leopardi a che servivano? Evidentemente, a rassodare la fede, a sostenere il trono ed a divertire il principe, perchè non essendoci ancora le ore di riposo, non potevano « divertire » gli spazzaturai. Ahimè! dimenticavo che il Leopardi era un degenerato e che la sua opera nefasta è da gettare snl fuoco.

*
* *

Noi credevamo che l'artista lavorasse non per sè, ma per vestire di forme materiali un' immagine di bellezza, un sogno di vita più alta che gli lampeggiasse nella mente. Errore; così facendo egli ridiscenderebbe al livello dell'uomo delle caverne, ritornerebbe contemporaneo dello *elephas primigenius* e del cranio del Neanderthal. L'artista ora deve lavorare per la folla, *farle piacere* ed *accarezzarla.*

Noi credevamo che l'arte nella sua essenza fosse aperta soltanto a pochi spiriti specialmente dotati e lungamente educati. Ma che! *L'arte al contrario della scienza ammette facilmente la folla nella sua intimità: basta avere dei sen-*

timenti ed un cuore umano. Infatti l'esempio ci prova che con questo leggero bagaglio si può intendere così bene l'arte da scriver un libro sulla Degenerazione, mettendo Rossetti fra gli idioti, Whitman fra i matti e Wagner fra i grafomani, e fare poi un'applaudita conferenza sulla funzione sociale dell'arte.

*
* *

Perchè gli applausi ci furono, e come! *Combien de sots faut-il pour faire un public?* diceva Chamfort. Ma Chamfort è maligno. Quello che, con una di quelle menzogne convenzionali bollate dal conferenziere, si dice « un pubblico scelto » può benissimo comporsi di persone intelligenti ed essere ugualmente di un'incompetenza perfetta. Se qui s'erano astenuti per delicatezza gli artisti, gli altri ci potevano essere tutti. Ci potevano essere avvocati dottissimi nel giure, ma affatto incapaci di distinguere Franz Hals da Piero della Francesca, ingegneri profondi nella meccanica, ma che prenderebbero per greca una statua di Coysevox; medici peritissimi nella chirurgia, ma dichiaranti onestamente che quel rumore che si chiama musica non è penetrato oltre la loro tromba d'Eustachio; socialisti ferrati nelle dottrine marxiste, ma completamente al buio sulla legge di distribuzione delle masse, e poi infiniti studenti di medicina, a cui la bramosia giovanile di far la diagnosi alle Muse, può accecare non poco il criterio; e poi quell' infinita zavorra di tutti i luoghi intellettuali, quella gente che cerca di riempire il vuoto inesauribile del proprio cervello con un'imbottitura qualunque. Dove lascio le signore? Dame dottissime nella tecnica pittorica, ma con idee vaghe sulla necessità della sincerità in arte.

*
* *

Un pubblico composto così (e i tutti pubblici sono così composti) può esser sceltissimo e prender dei granchi colossali. Che dire poi quando vi si aggiungono seduzioni irresistibili? Questa folla che aveva sempre avuto per l'arte un certo rispetto, conoscendo la propria debolezza nel navigare fra quegli scogli, tirò un sospirone di refrigerio, fu immensamente lusingata nell'amor proprio, sentendosi dire, in nome della scienza, che la legge doveva dettarla lei e non subirla, che era lei che gli artisti dovevano accarezzare e non viceversa; e scoprì immediatamente la ragione per la quale trovava tanta difficoltà a capir l'arte; era un'arte da degenerati, non fatta per la sua sana normalità. E applaudì con furore. Eppure, per quanto sia doloroso sfrondare dolci illusioni, io non posso frenarmi dal mettere in guardia il nuovo partito dell'*arte per la folla* contro le possibili disillusioni. Questa gente che ha applaudito entusiasticamente a sentir bollare con parole di fuoco l'*arte infame* e la *filosofia da alienati* del superuomo, andrà domani in visibilio se Gabriele D'Annunzio in persona verrà a predicarle la necessità di *provveder fruste sibilanti per dominare tirannicamente la Gran Bestia*; questa gente che è scoppiata in approvazioni a sentir proscrivere la stolta estenuazione dei prerafaeliti, si agiterà tutta in sollucchero se Walter Crane verrà dopodomani a farle l'apologia delle donne violette col collo torto e i gigli fra le dita.

No, della folla non c'è da fidarsi. Ma degli artisti, sì. Si ricordino che tutta l'arte moderna, da Rossetti a Whistler, da Barye a Rodin, da Shelley a Fogazzaro, da Schumann a Wagner, non avendo servito alla folla, essendo un'oziosa e trogloditica estrinsecazione soggettiva è da

buttare ai cani: ci pensino e provvedano per l'avvenire. Ma sopratutto ringrazino il « coraggioso pensatore » che, secondo la frase di un avvocato, ha avuto il merito di opporsi da solo alla rovinosa stoltezza di questo secolo, che aveva osato *divinizzare l'arte e la bellezza.* O Dante, e tu che per molto meno dicevi che: *rispondere si vorrebbe non con parole, ma col coltello a tanta bestialità,* che cosa risponderesti se fossi vivo? Ma essi ti farebbero arrestare come degenerato epilettoide e grafomane.

[1897].

LA GRANDE LACUNA

Dicono che Teodoro Mommsen a chi gli vantava un giorno gli Italiani d'oggi come i figli dei Romani antichi abbia risposto: no; sono i vermi che germinano dal cadavere.

Più d'un buon patriota si è indignato di questa definizione improntata a quella germanica rudezza che i tedeschi adoperano nel giudicare le cose altrui, ma qualche cosa di vero c'è; anzi c'è quasi di più, perchè i vermi si nutrono del cadavere, mentre della latinità antica gli italiani si nutrono poco o punto. Poco o punto della latinità, e poco o punto della grecità: tanto che qualunque colta nazione ha una conoscenza dell'antichità classica più completa di quanto l'abbiano in genere gli Italiani che si vantano i legittimi eredi dei suoi spiriti e delle sue forme.

L'Italia moderna, erede per sangue, per lingua, per tradizioni, per monumenti, della coltura greco romana, l'Italia che presume di proseguirne gli ideali, e per bocca di qualche suo figlio titola di barbaro tutto ciò che non è uscito dal ceppo latino, l'Italia non ha, quasi sola fra e civili nazioni moderne, una traduzione dei classici, da porre in mano a tutti quei suoi figli a cui non basta il

tempo, la coltura o l'ingegno per percepire negli originali lo spirito della patria antica.

Via; odo esclamare, questo è uno scherzo: e l'*Eneide* di Annibal Caro, e l'*Iliade* di Vincenzo Monti, e l'*Odissea* del Pindemonte, e i tragici del Bellotti, e il Tacito del Davanzati, e il Pindaro del Borghi, e il Callimaco dello Strocchi, e l'Apuleio del Firenzuola, e il Longosofista del Caro? Ma, anzi, noi Italiani, unici fra le nazioni moderne, abbiamo l'immensa tortuna dl possedere una collana di traduzioni di un valore inestimabile, perchè, in massima parte, opere classiche esse stesse.

Ecco: per traduzione dei classici, intenderei una traduzione completa e moderna. Completa, vale a dire non solo senza lacune materiali, ma sistematica, cioè uniforme di tendenze ideali e di stile; moderna, cioè rispondente al nostro modo di sentire e di comprendere quegli autori antichi, di comprenderli e di interpretarli.

*
* *

Che di una traduzione completa ci sia bisogno in Italia, e non solo per lusso di coltura, ma per necessità educativa, non è da dubitare. Di traduzioni ne abbiamo, è vero, a dozzine. Quante ingenuità meschinette del trecento, quante prolissità barbaramente fedeli del quattrocento, quante fiorettature rettoriche del cinquecento, quante enfasi spagnolesche del seicento, quante neo-puristicherie del settecento e dell'ottocento! Ma questi eterocliti gioielli di un'unica collana, vari di colore, di forma, di acqua sopratutto, saranno tutto ciò che volete, saranno gioielli di inestimabile valore, anzi sono opere classiche della nostra lingua, ma traduzione moderna, fatta cioè per la nostra anima, non sono e non saranno mai.

Da gran tempo si è perduta la folle fiducia di mettere

ogni allievo di ginnasio o di liceo del bello italo regno in grado di leggere da sè correntemente ogni autore greco o latino nell'originale. La speranza si restrinse « ad invogliarli » a quella coltura mediante l'iniziazione scolastica, inevitabilmente limitata e frettolosa, Ma visto che se ne invogliavano poco o punto (ed anche invogliandosene non sarebbero giunti alla conoscenza *utile* cioè *perfetta* di quelle lingue, che in minimissimo numero), considerando che ciò che più importa all'educazione di ogni italiano non è tanto la conoscenza filologica dei testi o quella estetica delle eleganze stilistiche, quanto il senso di quella vita e di quello spirito, ora finalmente si è compreso che l'unico mezzo pratico è quello di obbligarli a conoscere mediante buone traduzioni quel moltissimo di quella vita e di quello spirito alla cui nozione non basterebbero quei pochissimi originali che si possono faticosamente compitare nelle scuole attraverso la selva delle elucidazioni grammaticali.

E poichè il bisogno di una traduzione è evidente, poco ci vuole per dimostrare la necessità che essa sia completa e moderna, cioè diversa da quelle esistenti.

Finchè gli epinici di Pindaro sventoleranno nei paludamenti petrarcheschi o si ribattezzeranno nell'umiltà annacquata degli inni sacri del Borghi, finchè i metri saffici, alcaici, giambici di Orazio canteranno nel ritornello d'organetto di strofette metastasiane, finchè la poetica semplicità di Dafni e Cloe comparirà col colletto inamidato di cui la vestì il commendator Annibal Caro coll'« infarcire di ciarpe » toscane e di ribobolerie quel testo greco che « gli riusciva asciutto », finchè Enea si drappeggerà a grande di Spagna, ed Achille ed Ettore scrolleranno il berretto a pelo napoleonico e faranno tintinnare gli sproni e parleranno colla tronfia rettorica declamatoria di due marescialli dell'Impero, in cui li tra-

sformò il commendator Monti, nessun lettore potrà avere un'esatta idea dello spirito poetico di Pindaro, di Orazio, di Longo, di Virgilio, di Omero.

Quegli egregi traduttori travestirono quegli eroi in tal modo, perchè in tal modo li sentivano, perchè quella realtà antica si organava nella loro mente e nei loro occhi colle forme e si coloriva coi colori della realtà loro contemporanea. E fecero bene a far così, perchè furono sinceri anche nell'errore, e se avevano bisogno di rettorica per commuoversi, vestirono di rettorica la nudità poetica.

Ma noi siamo infinitamente diversi. Tanti decenni di ricerche critiche, filologiche, storiche, archeologiche, antropologiche, ci hanno dato intorno alle epoche storiche idee più precise ed esatte. Noi che viviamo in una « età di coltura », se altra mai, possiamo svestirci della nostra personalità per investirci di quell' altra. È ammissibile che a noi che abbiamo letto, *Ilios, Mykenä, Tiryns* di Enrico Schliemann (l' esploratore « barbarico ») e le *Ausgrabungen* dello Schuchardt, e l'*Epoque Mycénienne* del Perrot, ci possiamo accontentare del press'a poco archeologico e psicologico col quale Vincenzo Monti tradusse i traduttori d'Omero?

Diciamolo chiaramente. Una versione non è soltanto il mezzo di rendere accessibile un autore a coloro che non ne conoscono a sufficenza la lingua, è anche, e direi persino, è soprattutto, l' espressione del modo proprio di un'età, di un popolo, di un individuo, di intendere quell' autore, quel tempo, quella vita: una traduzione è sempre, inevitabilmente, un' interpretazione ed un commento.

*
* *

Alla nostra anima occorre perciò un' interpretazione ed un commento moderno. Il nostro concetto di una ver

sione è molto diverso da quello che ispirò i nostri predecessori. Mentre essi cercarono per lo più di fare un'opera bella letterariamente nella nuova lingua, noi dobbiamo soprattutto cercare di rendere il carattere di quella bellezza esotica; poi che vogliamo soprattutto far conoscere lo spirito di quella civiltà, dobbiamo, lasciando ai letterati la cura di percepire nell'originale i caratteri stilistici, dare una genuina idea della sostanza ideale.

E poichè tanta parte dell' eredità letteraria classica è opera poetica, il modo migliore per farne gustare genuinamente la sostanza è quello di tradurla in prosa.

V'è in Italia un'antica e fiorente ripulsione contro le traduzioni in prosa d'opere poetiche. Ogni letterato italiano si riterrebbe disonorato se non potesse dar prova di aver colto rose in Pieria e lauri in Elicona. Il tradurre in prosa è considerato come opera di amanuense e non di poeta, e una versione prosastica è universalmente ritenuta come assolutamente indegna dell'originale ed incapace di darne un'idea.

Non è da stupire: l'Italia non è per nulla la terra della così detta melodia. In ogni fenomeno estetico, come del resto in qualsiasi altro, il temperamento latino vede più la forma esterna che l'interna, più l'apparenza che la sostanza. E v'è tra noi la credenza quasi generale che poesia e ritmo, anzi poesia e rima, siano una cosa sola, anzi, ciò ch'è più grave, due cose equivalenti: per ogni italiano ogni individuo che accozza alcune sillabe, alcuni accenti e due terminazioni uguali è un poeta. È tempo di combattere praticamente un'idea così superficiale, limitata, puerile della divina poesia. E come vi può essere poesia senza verso, e verso senza poesia, è tempo di mostrare che ci possono essere traduzioni in verso, pedestri, e traduzioni in prosa, alate; anzi che in nessuna traduzione ci può essere tanta e così pura poesia come in una in prosa.

Così la pensava un melodista sovrano: Volfango Goethe. Diceva: « Credo che alla gioventù studiosa che ancora dev'essere educata, le traduzioni in prosa siano più utili di quelle in versi, giacchè è un fatto che i ragazzi che volgono tutto in scherzo divertendosi al suono delle parole e della cadenza del verso con una specie di parodia, distruggono il contenuto più profondo dell'opera più sublime. Mi parrebbe quindi opportuno considerare se non fosse il caso di fare una traduzione in prosa delle opere di Omero ».

C'è un altro vantaggio, e prezioso: in una versione in prosa le ciarpe, le chiacchiere, le zeppe, le falsità sentimentali, le eleganze scolastiche vengono spietatamente messe in luce; e, dove non sono, la mente può rapidamente correre al nucleo sostanziale, alla vera bellezza intrinseca.

Per ottenere questo risultato occorre che una versione sia condotta con cura particolare, con sana semplicità, immune da quei fronzoli, da quelle fiorettature, da quelle eleganze scolastiche che molti ritengono tutt'ora indispensabili al ben tradurre; occorre anzi che la lingua moderna sia piegata a esprimere, anche a costo di qualche sforzo, l'esatta sensazione antica. Ne è da temere il danno del gettare da parte quella ricchezza fraseologica che in cinque secoli i traduttori italiani hanno elaborato nello sforzo di vestirne i classici. Questo danno apparente è un insigne vantaggio: la nostra lingua e in grazia di ciò ridotta ad un faticoso ripostiglio di frasi fatte, di eleganze irrancidite, di freschezze bisunte: è orribilmente stanca.

Nel ritradurre gli antichi avremmo non solo il beneficio di percepire i loro fantasmi poetici in una forma nuova, che ne rinnoverebbe la suggestione, ma anche di preparare una nuova materia, ottima per una nuova elaborazione poetica. Sotto la pressione del fantasma poe-

tico, in questa elaborazione in prosa nascerebbero facilmente nuove formole vive, fresche, vivaci, moderne: l'anima antica rivivrebbe veramente in noi: per rinfrescare le idee e la forma della stanca letteratura italiana non ci potrebbe essere lavacro migliore.

Pei letterati italiani perduti nella enumerazione della endiadi e nel catalogo degli anacoluti ci sarebbe una nobile impresa da compiere: quanti autori ignorati da rimettere in luce, qual tesoro di poesia da rimettere in circolazione, che ora giace negletto ed inutile!

Quale straniero crederebbe che con tanti grecisti l'Italia non abbia ancora una traduzione di quell' indicibile tesoro ch'è la lirica greca? Che di Solone, di Mimnermo, di Alceo, di Alcmane, di Teognide, di Archiloco, di Senofane, dei melici, degli elegiaci, dei giambografi non si hanno che saggi incompleti in opuscoli per nozze, o traduzioni tartare per eccessive pretese metriche? Chi crederebbe che quel fiore di poesia che è l'Antologia di Meleagro e di Costantino Cefala sia ancora lettera morta per la letteratura italiana? Occorre che le scoperte inglesi, austriache o ginevrine nei papiri di El Fayoum rimettano di moda un autore, perchè i professori italiani si ricordino di lui. Noi che possediamo la lingua più classica fra le moderne, più adatta a vestirne il pensiero antico, dobbiamo, se vogliamo leggere un autore antico non nell'originale ma in una traduzione sobria e precisa, leggerlo in francese, inglese, tedesco, non senza sentirsi allegare i denti per il dissidio filologico inconciliabile delle lingue.

Perchè gli stranieri, questi « barbari », come li chiama con piacevole ostentazione l'olimpico pontefice del monopolio latino e della bellezza, hanno dato sin ora ben altra prova di coltura e di sollecitudine. E le collezioni francesi contengono in oneste traduzioni in prosa quasi la intera letteratura greca e romana, non dimenticando

quegli autori secondarii, spesso più freschi dei celebrati; ed ogni tedesco ha nelle biblioteche universali tutto il tesoro dell'antichità reso accessibile e agevole; fra noi gli apostoli della bellezza classica non pensano che al colore delle loro calze ed alla magnitudine dei loro goletti.

*
* *

Non ho parlato che delle letterature classiche perchè la lacuna ci tocca più direttamente, e la nostra poca sollecitudine ha maggiore colore di vergogna: ma essa non è che un caso di una necessità ben maggiore: la necessità di volgarizzare sistematicamente in semplice prosa italiana l'intera compagine delle letterature straniere.

Più che per qualsiasi altra nazione è a noi necessaria questa infusione di coltura: troppo a lungo le tradizioni di un rigido e scolastico classicismo hanno compresso l'ingenuità e la spontaneità geniale dell'anima italiana. Se Emerson e Nietzsche, Tolstoi e Ibsen, Hauptmann e Whitman hanno colla profonda originalità e colla spontaneità vivace del loro libero genio frustato l'intorpidimento italiano, se qualche astutissimo se n'è rifatta una verginità, tesori di originalità e di freschezza rimangono ancora a scoprire. L'esempio del D'Annunzio, che coll'assimilazione d'elementi stranieri ha impinguato un poverissimo nucleo iniziale, giungendo ad una personalità letterariamente ragguardevolissima, può mostrare come si possa conservare l'italianità dell'ingegno attraverso questo lavacro. E quanto bisogno ha la nostra stanca letteratura di attingere altrove gli esempi di fantasia, di freschezza, di psicologia, di umorismo che le mancano!

Ma vagheggiando questa futura biblioteca universale tradotta, io penso che il lavacro più limpido ed abbondante in cui avrebbe bisogno di tuffarsi l'anima italiana, sa-

rebbe quello delle letterature primitive e popolari, questa inesauribile sorgente di poesia umana, di forza fantastica e di ingenuità di espressione. E accanto a Omero, a Eschilo, ad Aristofane, a Shakespeare, a Goethe, a Shelley, redenti alfine dal tradimento dei versi e dei fronzoli, vorrei vedere le epopee nazionali collettive, le leggende, la primitiva e popolare drammatica, i primi fiori della lirica. E accanto a Omero vorrei vedere il poema caldeo di Gilhamesh e quello egiziano di Pentaur, accanto all' Edda, ed ai Nibelungi, il Kalewala, il Ramaiana e il Mahabarata; accanto al libro di Giobbe e al cantico dei cantici l'antologia greca, e quella giapponese e le liriche messicane ed egizie; accanto agli epigrammi greci i *rubayat* di Omar; accanto ai drammi di Rosvita, alla Leggenda aurea, ai poemi pisani, il Beowulf, il Faustbuch, le antiche poesie galliche, scozzesi, irlandesi; accanto ai *Carmina Burana* goliardici, il Romancero del Cid, accanto al Corano, Confucio, e all'Heldenbuch, il Wunderhorn.

Oh se gli intellettuali rientrassero nel Regno del Silenzio, e ci dessero questa vera Epifania del fuoco!

[1900].

IL NUOVO PALESTRINA

Certo non è stata piccola la gioia quando sui giornali comparve la notizia che un nuovo genio era nato all'arte musicale. Per quanto avvezzi da qualche tempo a troppe notizie di questo genere, per quanto resi diffidenti e scettici circa queste scoperte giornalistiche dal loro rapido risolversi in nere delusioni, pure la diffidenza sembrava stavolta meno legittima. Infatti il caso presentava particolari presunzioni di verità. Il nuovo eroe non era, in primo luogo, un rumoroso e brillante maestro, famoso per capelliere assalonniche e impostature profetiche; era un modesto giovinetto poco più che ventenne e già creduto degno e capace di dirigere una scuola importante di canto ecclesiastico; era un prete, e la singolarità della cosa e la qualità dell' abito escludevano con certa maggiore probabilità la possibilità di un Dulcamara; il trionfo non gli veniva da un pubblico di fedeli resi ciechi dalla fede o di concittadini fatti indulgenti dall'amor proprio, ma da varii pubblici laici di varie città, da poeti e da pensatori, da critici e da artisti; infine, e questo era l'argomento più saldo, il genere scelto dal giovane maestro era quello più austero e più puro della composizione

musicale, il meno propizio a concessioni plebee, ad effetti volgari, a vanità bramose.

Il confronto con certi recenti trionfi della giovane musica italiana, con certi entusiasmi, sbolliti oggimai, ma non fuggiti dalla memoria, si impose, e più d'un critico si rallegrò pubblicamente del grande cammino fatto in dieci anni dal pubblico italiano, il quale dai fremiti di entusiasmo per le coltellate sulla scena, per le serenate e per la musica imitativa degli scoppi di frusta e delle carriuole era giunto a comprendere la bellezza pura di un oratorio classicamente austero.

Questo pensò e disse qualche critico: ma qualche spirito meno facilmente ottimista, non osando sperar tanto, sperò solo un'altra cosa non meno bella e certo più grande. Sperò che dopo tante cresime ufficiali date ad effimeri genii destinati ad estinguersi nel breve fulgore di una commenda o fra i braccioli imbottiti di qualche comoda poltrona direttoriale, al pubblico italiano fosse alfine toccata la fortuna di acclamare all'aurora di un genio autentico. Sperò che mercè sua fossero per tornare i tempi veramente gloriosi della musica italiana; credette possibile il miracolo insperato che il genio musicale italiano, smarritosi da tre secoli nella piacevolezza bassamente lusingatrice del melodramma, fosse per risalire a quell'altezza sovrana non più superata, a quel cinquecento musicale italiano di fronte al quale quello figurativo e letterario sembra una fiera di vanità, a quella sublime bellezza di cui i Palestrina e i Vittoria portarono la sapienza polifonica dei meravigliosi maestri dell'aureo quattrocento fiammingo, a quella *madre meravigliosa di figlia degenere,* come Riccardo Wagner, dipinto da tanti come nemico del genio latino, chiamò la musica palestriniana, discorrendo « *della sublimità, della ricchezza, della pro-*

fondità infinitamente espressiva della musica da chiesa in Italia».

Questo bellissimo sogno fece qualche scettico spirito solitario dinanzi alla concomitanza di caratteristiche insolitamente serie presentate dal temperamento e dalle opere del nuovo candidato alla gloria: doti naturali eccezionalmente felici, profondità di studi, austerità di tendenze, audacia di propositi, fecondità estrema, concorrevano a legittimare ogni più ardita speranza. Veramente quest'ultimo carattere non era senza destare qualche leggera inquietudine riguardo al temperamento del maestro; ma era doveroso rimettersi al giudizio diretto.

*
* *

Se si pensa al trionfo del Perosi vien da pentirsi di ciò che si dice di solito della fortuna matrigna. Egli si trova a ventisette anni celebre come altri non fu mai in vita e non è, nemmeno dopo quell' atto solitamente necessario alla fama che si chiama morte; egli ha ottenuto in pochi mesi ciò che ad altri è costato decine di anni di fatiche e di tormenti; per sentire un suo oratorio si affolla e si stipa febbrilmente nei teatri un pubblico che domani nessuna forza potrebbe costringere ad ascoltar la divinità di un *Parsifal*. Quando tutte le cose esterne sono così benigne, quando il successo sorride così lusinghiero, si è naturalmente spinti a desiderare che la fortuna sia dall'autore assimilata sotto forma di ardore di perfezionamento. Perciò io credo che l'audizione di questi oratorii abbia fatto concepire a più di un uditore, ammirato delle rare facoltà geniali del prodigioso giovinetto, dubbi e voti mentali; voti e dubbi che, se fosse lecito e possibile, si tradurrebbero probabilmente in domande e consigli.

*
* *

Ed a qualcheduno, per esempio, verrebbe voglia di domandare al Perosi se non creda, per avventura, che una maggior ponderazione ed elaborazione siano per giovare alle sue opere future. La fecondità è una bellissima cosa: compiere dodici oratorii in quattro o cinque anni è un *tour de force* che desterà sempre ammirazione, specie nelle biografie, ma la fecondità, se può essere uno degli attributi non necessari del genio, non è il genio, e non lo è massimamente ora che si ha o si deve avere dell'arte un concetto più complesso di quel che si potesse avere in età in cui l'evoluzione imperfetta dava all'elemento tecnico un valore preponderante. Verrebbe voglia di pregarlo, poichè egli ha avuto l'ispirazione felicissima di scoprire negli evangeli un tesoro di poesia inesplorato, della poesia forse più alta che esista, ricca del doppio fascino della storia e della leggenda, della realtà umana e del miracolo, d'una poesia che agisce con un fascino millenario sul cuore e sullo spirito anche dei miscredenti e dei razionalisti, purchè poeti, poichè, dico, egli ha tra le mani questo supremo tesoro, poichè non teme di affrontare la suprema personalità trascendente del Cristo, verrebbe voglia di consigliargli di adoperare questa stupenda materia poetica con la più grande ponderazione, di elaborarla con la più completa potenza dell'ingegno e dell'anima, se non vuole che ai suoi anni maturi ed alla maturità del suo ingegno non restino ad impiegare che le briciole del convito precoce. Come non gli viene nel suo impaziente ardore il terribile dubbio di non poter esprimere da questi supremi nuclei di poesia, trattandoli così in fretta, tutta la capacità espressiva? non metterne in luce tutta l'altissima poesia di cui sono ca-

paci? Nessun ardore di gioventù può compensare l'equilibrio e la profondità della maturità cosciente, nessuna foga di ispirazione il lavoro della lima.

Questi dubbi vorrebbe qualcuno forse esporre, e questi consigli dare al Perosi, e certo appariranno a più d'uno ragionevoli e legittimi; senonchè a me viene il sospetto che sarebbero dati e ricevuti con poco frutto.

Tutto ciò che noi sappiamo del Perosi intorno alla sua vocazione ed alla sua adolescenza, ciò che possiamo percepire dalle sue opere, è infatti tale da farci pensare che noi ci troviamo di fronte ciò che si dice un musicista nato, cioè un temperamento puramente musicale, un musicista assoluto, direbbe il Wagner. Più che un poeta creatore che adopera la musica per esprimere concezioni poetiche che non troverebbero la loro piena espressione nelle arti grafiche o letterarie, noi ci troviamo dinanzi un temperamento felicissimamente dotato di attitudini tecniche, un uomo che scrive perchè ha la musica nel sangue e sente il bisogno prepotente di esercitare questa sua attitudine; un artista che è spinto a creare più dal *genio tecnico* che dall'amore della poesia.

Egli mi pare della razza dei Mozart e dei Mendelssohn; di questi fanciulli prodigi, precocissimi e fecondissimi, tecnici nati, pei quali la musica è più bisogno dell'organismo e scopo assoluto, che mezzo di esprimere una sentimentalità ed una idealità superiori; bellissimi ingegni, ma di un rango inferiore a quello dei Wagner e dei Palestrina.

*
* *

Non tutti i giorni nasce un genio creatore. Ogni secolo non produce che un uomo, dice malinconicamente la saga scandinava, nè d'altra parte i Mendelssohn ed i Mozart sono da disprezzare; ma ammesso pure questo

temperamento prevalentemente, e direi prepotentemente musicale, per cui la facilità e la fecondità sono organiche, infrenabili, e la concentrazione e la lima ripugnanti, vi sono altre cose che più ragionevolmente si potrebbero pretendere dal Perosi.

Era stato lecito sperare, dalle prime notizie, che a questo giovine simpaticamente audace fosse balenato in mente il concetto completo di un *dramma musicale sacro*, la completa, libera, organica espressione musicale moderna della poesia che in un'anima moderna rampolla dalla lettura degli evangeli; il contrapposto sacro al dramma profano del Wagner.

Era uno stupendo campo di poesia. Nemmeno il Wagner non ne ebbe uno uguale per il suo genio. Dopo il *Parsifal* e i *Penitenti* vi sarebbe certamente giunto, trattovi dal fulgore della poesia della fede, ed avrebbe certo reso sensibile il divino in armonie inimmaginabili ; non vi giunse, e il campo rimase libero. Ma la vera opera d'arte non tollera vincoli di riti, di tradizioni, di consuetudini, di scrupoli ; trae da se stessa soltanto le sue leggi e non ha altri limiti che quelli del genio. Il Perosi volle, si dice rimaner prete pur restando compositore : produrre soltanto per la Chiesa e nell'orbita delle consuetudini chiesastiche. Si potrebbe dire ; peggio per lui ; se il male non ricadesse su l'arte e su noi. Egli si è così precluso volontariamente il cammino più alto e glorioso, anzi, l'unico cammino.

*
* *

Ma pur restando nell'Oratorio, che qualcuno gli fa merito d'aver rinnovato unendo il magistero di Bach e di Händel alla genialità italiana, ne ebb'egli un concetto organico, nuovo moderno, armonico ?

Pare impossibile che l'esempio del Wagner, che il Pe-

rosi mostra di amare e dalle cui armonie profane attinse più d'un effetto sacro e dei suoi migliori, non gli sia servito a comprendere questa necessità. Dopo la logica e l'armonia di struttura ideale e formale dei drammi wagneriani noi assistiamo qui ad un inquietante e pericoloso ritorno alla musica a pezzi, al tipo di quelle costruzioni inorganiche e illogiche, care all' indole eclettica e facilmente assimilatrice italiana, poco portata alle concezioni d'insieme; ad un' opera costrutta con uno strano connubio di moderno e di antico, che se può entusiasmare i tecnici e gli stilisti, non può essere ammessa da una mente equilibrata e completa.

È mancato completamente al Perosi un concetto organico di insieme. Non abbiamo in lui nè realtà ideale di azione, nè fusione materiale di elementi fonici. Egli si è limitato a musicare, secondo la tradizione, dei pezzi, non peritandosi persino di separare a metà le frasi con lunghe ed oziose divagazioni orchestrali, pure esercitazioni scolastiche, pregevoli tecnicamente, ma assolutamente nocive all'azione ideale ed alla stessa economia musicale, ed offensive al più elementare buon senso. Ma non basta. Questa spezzata e inorganica espressione musicale non è moderna: e non solo non è moderna, ma è ibrida.

A preludi e intermezzi orchestrali quasi wagneriani sottentrano frasi e cori palestriniani, fughe e fughette bachiane, di carattere e spesso di effetto prettamente organistico, e persino (o musica sacra!) ritmi di danze e cadenze gluckiane, che, (qualunque sia la loro origine) sono oramai per noi legate alla forma punto sacra della musica profana del settecento.

Si profondano i tecnici in ammirazione pel magistero con cui gli stili souo trattati, nulla mai potrà fare di questa lega eterogenea un composto armonico e vitale. Lo stile fugato è una bellissima cosa quando è mezzo utile ad

una rappresentazione psicologica che si avvantaggia della sua struttura; usato così a tutto spiano, a torto e a ragione, come riempitivo e comodino, riesce una nociva esercitazione scolastica. Come non s'è accorto il Perosi che questi suoi cori di pretto stile palestriniano, oltre al non essere punto originali ed al rimanere necessariamente molto al di sotto dei modelli, stonano dolorosamente coll'atteggiamento moderno che gli si è pur imposto nell'orchestra e in molte frasi ?, e in quelle appunto più felici, più espressive e più applaudite? Come non si è accorto che le ripetizioni, sacre alle necessità dello stile fugato, fanno talora a pugni colla realtà drammatica imprescindibile dell'azione, sia pur solo ideale? Che se Palestrina è sublime, non è imitandolo servilmente che lo si può onorare e trarne vantaggio? Non tocco nemmeno la questione principale, la mancanza di divinità e di aura religiosa, perchè a ventiquattro anni, checchè ne dicano i cronisti, non si fanno capolavori. Ma se in questo predominio del dilettantismo tecnico consistesse l'*italianità* del suo ingegno, io non me ne rallegrerei nè con lui nè con l'Italia.

[1898].

L'ELEMENTO VERBALE

Nella storia del dramma lirico parve e fu certo una riforma grandissima quella, affermata dal Wagner colla teoria e coll' esempio, della riunione del poeta e del musico in una sola persona.

Ci voleva una concezione inferiore del dramma lirico, qual'era quella dei secoli antecedenti, un'evoluzione molto imperfetta, per ammettere questa separazione di uffici. Soltanto con questa riforma il compositore di drammi musicali ha assunto la sua personalità completa di creatore ideale, di poeta, nella significazione che deve avere questa parola. Ora soltanto egli ha aperte davanti a sè tutte le possibilità ideali di cui questa forma d'arte è capace.

Intorno a ciò non c' è dubbio nè discussione. Se i compositori d' opere continuano per la maggior parte a provvedersi di libretti belli e fatti o da farsi per opera altrui, ciò non prova se non le lacune delle loro nature, la loro insufficenza geniale ; nella storia del dramma lirico ciò non ha alcuna importanza.

Ma ammessi gli svantaggi della consueta collaborazione poetico-musicale, ammessa come indiscussa la necessità o quanto meno la superiorità geniale della creazione unica

del dramma e della musica, un altro problema si affaccia. Qual' è la miglior forma materiale di questa sostanza poetica, la più adatta ad esser vestita di note; in modo che musica e parola si fondano intimamente, in modo che chi ode ne riceva la massima vibrazione nervosa, la suggestione più immediata ed intensa?

Lasciamo in pace i greci, le orgie dionisiache e le origini sceniche: prendiamo le cose come stanno.

*
* *

Nell' opera lirica noi ci troviamo di fronte, di solito, due organismi. Da una parte un dramma, un poemetto, una fiaba, in versi; dall' altra una musica scritta adattandola a quelle parole. Il dramma, l' idillio, la fiaba possono essere scritti apposta per essere musicati, cioè con una cura particolare di banalità sentimentale, di vocali larghe, di rime tronche e di parole rotonde (lasciando in disparte i punti ammirativi doppi o tripli); sono talvolta (ed è il caso più raro) composizioni puramente letterarie, scelte da musici un po' più aristocratici di gusto; e allora si supplisce con tagli e virgolature alla lunghezza del testo, e si musica quel che rimane.

Me ne rincresce per gli odierni più aristocratici autori; ma dei due tipi, il primo, cioè il *libretto*, banale, spropositato, assurdo, è, come indirizzo tecnico, assai più prossimo ai veri bisogni del dramma musicale del secondo, cioè della pura opera letteraria seguita dai compositori con scrupolo di fedele interpretazione poetica.

Il dramma musicale ha infatti particolari esigenze di rapidità. La frase cantata, occupando un tempo decuplo della frase letta, rende indispensabile nel testo una brevità sintetica speciale: quindi la necessità di far dei tagli nelle opere composte con criterio puramente letterario;

con quanto equilibrio complessivo, con quanta proporzione finale fra le parti conservate è facile immaginare e più facile ancora vedere in atto. Non c'è dubbio su questo punto: il dramma musicale richiede un testo suo proprio, adatto ai suoi bisogni.

Si usa dire comunemente che un libretto è buono quanto più è *letterario,* cioè quanto più le leggi che reggono le opere d'arte letteraria vi sono rispettate; quanto più ci diverte a leggerlo a parte, astraendo dalla musica che lo riveste. Ora questo è un grandissimo errore. Questa sua stessa vita propria, questa sua capacità di suggestionare un'emozione poetica piacevole, armonica, completa, è la sua più limpida condanna.

*
* *

Qual è lo scopo del libretto? Fornire la veste verbale esplicativa e precisatrice ai sentimenti che gli attori mimano coi gesti e che la musica commenta ed acuisce col suo potere vibratorio, tanto più esteso ed intenso, quanto meno capace di precisare. Lo scopo è dunque di produrre un'emozione unica, intera, completa. Quanto più gli elementi, verbali, mimici, musicali, concorreranno armonicamente a questo effetto, fondendosi, integrandosi, senza soverchiarsi a vicenda, tanto maggiore sarà l'effetto stesso.

Ora, la melodia musicale è per sua natura infinitamente più libera e varia della melodia verbale, della poesia versificata, dei versi; essa è essenzialmente polimetrica. Le forme strofiche in uso nella poesia italiana e in tutte le letterature moderne dei popoli colti, uniformi di ritmi e di rime, sono proprio l'opposto. Ne segue che la musica, che è fatta di solito dopo i versi, deve sforzarsi di guastare il meno possibile l'organismo delle strofe e l'armonia dei versi, sacrificando più o meno la propria li-

bertà. In realtà, come il buon senso e l' istinto geniale prevalgono, la musica, finisce per sopraffare la cosidetta poesia, ma non tanto da non averne pur sempre le mani legate.

Ora è facile definire quale dovrebbe essere la posizione relativa di questi due elementi. Di fronte al « potere vibratorio » (se mi è lecito coniare questa espressione) della musica, infinitamente maggiore di quello della letteratura, l' elemento letterario passa di fatto in seconda linea. Infatti noi domandiamo appena alle parole il punto psicologico di partenza per seguire quindi con tutti i nostri sensi l' eloquente, vibrante svolgimento che ne dà la frase musicale, incomparabilmente più ricca di mezzi emotivi, più alata, più immateriale, più divina. A questa legge intrinseca nessuno ha potuto sottrarsi, nemmeno il Wagner, il quale coll' introduzione del suo declamato drammatico si era pur proposto di dare all' espressione verbale il primo posto, riducendo la musica a sobrio commento. Quindi si comprende come ci riesca spesso possibile provare emozioni paradisiache ascoltando frasi scempie e grottesche com' è, per esempio, il caso dei libretti del Wagner tradotti : la supremazia espressiva ed emotiva degli elementi musicali è tale da permetterci di dimenticare la grottesca assurdità delle parole, ritenendo di esse solo quel tanto che basti a precisare la psicologia del momento.

*
* *

Dunque in realtà l' elemento musicale emerge e il letterario si nasconde: e ciò per le imprescindibili esigenze dello sviluppo della frase musicale, la quale in fin dei conti è pur quella che deve far le spese della commozione estetica. Sarebbe quindi razionale che il discorso musicale trovasse dinanzi a sè piena libertà di svolgersi

secondo i suoi bisogni: e proprio l' opposto avviene invece nei nostri libretti d' opera.

Questa dannosa condizione di cose proviene dalla consuetudine tradizionale di considerare il libretto come un'opera letteraria, un organismo vivente di vita propria, esistente di per se stesso, capace di produrre da solo un'emozione estetica.

È questo l' errore. Nel dramma musicale la parola non può, non deve essere letta a parte dalla musica, a cui è destinata. Elemento di una forma d' arte nata da una convenzione specialissima, essenzialmente diversa da quella del dramma letterario, essa non può, non deve produrre da sola una completa emozione poetica; la sua efficacia le deve venire solo dal suo integrarsi colla musica; quindi non può formare un organismo proprio, provvisto di una propria armonia e di una propria facoltà suggestiva, ma deve fondersi quanto è possibile intimamente coll' elemento musicale per produrre un'emozione armonica ed unica.

Dato questo concetto, ne segue evidentemente che il verso, la rima, la strofa non hanno alcun valore per sè, ma solo in quanto collaborano all'emozione complessiva. Ora, il verso, la rima, la strofa sono spesso non di aiuto, ma di impaccio all' estrinsecazione della melodia. Infatti le necessità incontrastabili del discorso musicale inducono a vestire le sillabe di una melodia e di un ritmo spesso affatto diversi da quelli letterari. Nessuno potrebbe da un'audizione musicale afferrare gli schemi metrici e strofici; le strofe vengono rotte, il ritmo rimane scomposto, la rima campata in aria, la tenue melodia letteraria (chiamiamola così) sacrificata e distrutta. Per contro, ascoltando col libretto sott'occhio, vediamo che la musica non ha trovato nelle forme verbali, legate secondo altri scopi, la duttilità, l' agilità, la libertà di cui avrebbe avuto bi-

sogno. Quindi dissidii ed incongruenze quali soltanto la colpevole abitudine ci può far tollerare.

*
* *

Da quanto s'è detto sgorga questo teorema: un libretto letto a parte non deve essere che uno *schemo verbale* privo di una propria personalità letteraria; tutto il suo valore deve emergere dall' audizione musicale.

Scartate così le forme metriche adoperate attualmente, le strofe monoritme e le rime, come inadatte a fornire l' ordito più proprio alla trama musicale, come sarà il testo letterario, come sarà « il libretto »?

In semplice prosa? Se ne son visti parecchi recentemente, ma è un errore. La prosa è concepita secondo leggi proprie. I periodi hanno un ritmo (conscio o inconscio che l' autore ne sia, non importa) una musica propria adatta alla suggestione voluta, da ottenersi completamente coi soli mezzi della prosa. La musica non può che trovarcisi a disagio.

Il testo verbale più opportuno sarebbe una prosa ritmica, una prosa ritmata secondo le esigenze del discorso musicale, sintetica, ma libera, duttile, ampia, estensiva, fluttuante, una prosa il cui ritmo esca possibilmente ad un tempo colla melodia dalla mente del compositore o, per lo meno, vi sia strettamente ritmata e martellata insieme durante l' elaborazione, una prosa che non escluda quindi il ritmo e nè meno, al caso, la rima (sebbene io ne farei senza); anzi, più esattamente, una serie di « frasi ritmiche » indipendenti, varie di estensione e di piedi, secondo i bisogni del ritmo musicale, (e dico *ritmiche* e non *semi-ritmiche*) e da leggersi ascoltando la musica che le riveste e dalla quale soltanto il loro valore prosodico e metrico ha da essere meso in luce. Forse che

attualmente non si invertono e scompongono (e talora anche si mutilano) i versi per renderli adatti al canto?

Ciò che si fa ora per forza, a cose finite, col risultato di rovinare il senso, il metro e la rima e senza la possibilità di accomodare il testo alle esigenze complete della frase musicale, perchè non lo si farebbe coscientemente da principio e per principio? Allora il musico non sarà più incatenato ai capricci ed ai gusti del librettista, che se talora fa gioire in quinari, fremere in senari, maledire in novenari e piangere in endecasillabi, tal'altra annega i diversi movimenti psicologici nella medesima salsa. Ad una grande libertà di atteggiamenti ritmici potrà corrispondere una maggior ricchezza di forme ed una più serrata proprietà di espressione nel linguaggio musicale; e ci sarà infine un vantaggio non indifferente. Certa gente naturalmente incapace di coniare la frase lirica, caratterizzata, espressiva, certa turba che appiccica alla peggio le note alle sillabe, abbrancandosi a quel povero « ligamento musaico » per non annegare, si troverà subito in acqua, e sarà tanto di guadagnato.

PSICOLOGIA MUSICALE

Di tutte le arti, la musica è certo quella che ha raccolto nei secoli il maggior numero di sanzioni entusiastiche, inneggianti alla sua efficacia emotiva sui cuori umani. La tradizione comune la chiama infatti volta a volta, arte divina, linguaggio degli angeli, voce dell' infinito, chiave dei cuori, manifestazione dell' inconoscibile. « Scintilla elettrica che accende la fede » l' ho sentita definire con modernità americana di stile, or non è molto, dalla nocchieruta eloquenza di un atletico conferenziere cattolico inneggiante al miracolo perosiano.

A giudicare da queste espressioni proverbiali la musica sarebbe dunque l'arte che ha un'azione più profonda, più irresistibile e più universale sulle anime umane; quella che trova in esse una ricettività più pronta ed aperta, una rispondenza più naturale, rapida ed intima.

La fisiologia musicale della folla non è stata fatta ancora, per quanto io ne so; ma ciascuno può farla per proprio conto senza fatica. Ma se un psicologo senza preconcetti si accingesse a questa indagine, fondandosi sul rigido esame dei fatti, giungerebbe probabilmente, e dopo non molto tempo, ad un teorema assai triste e quasi paradossale. E il teorema sarebbe press' a poco que-

sto: Per la maggioranza della folla la musica è un godimento prevalentemente ottico.



È chiaro che il miglior campo d'osservazione non può essere il teatro d'opera. Troppi elementi estranei alla musica entrano nella potenza suggestiva e quindi nell'effetto di un melodramma, od anche di un dramma musicale, perchè sia facile sceverare la parte dipendente dalla musica da quella dovuta all'interesse drammatico, al movimento scenico, alla ricchezza dei costumi, alla bellezza delle prime e delle seconde donne, all'irresistibilità del tenore o del baritono, al fascino della coreografia ed a quello della luce elettrica e del magnesio. Il trionfo di certe opere recenti è, per esempio, così chiaramente dovuto alla pura azione, che i loro autori nelle opere successive ridussero la musica al minimo compatibile colla decenza musicale.

Bisogna dunque cercare il solo campo libero da questi elementi estranei al fascino musicale, quello della musica così detta pura; visitare la riunioni destinate alle audizioni della musica da camera, della musica corale e della musica sinfonica.

Se studiamo la psicologia di un pubblico in queste circostanze ci accorgiamo subito che la sua preoccupazione maggiore è questa: vedere. Contrariamente a ciò che farebbe supporre quella elementare legge fisiologica per la quale le sensazioni sono tanto più intense quanto più riescono ad isolarsi le une delle altre, o a polarizzare per proprio conto la sensibilità totale dell'individuo, noi vediamo che l'attività ottica degli auditori, non solo non è attenuata a profitto dell'acustica, ma anzi è acuita al suo massimo grado.

L'orchestra, questo strumento materiale dell'emissione del suono, plasticamente e pittoricamente così disarmonico, questo discordante insieme di linee e di colori, di pancie vinose e gonfie di contrabbassi e di cavità rutilanti di ottoni, fra la processione mortuaria degli abiti neri e il biancheggiamento lapidario dei fogli sui leggii, questo strumento che il più umile senso logico condannerebbe a sparire dagli occhi perchè non ne fosse inevitabilmente avvelenato il fantasma poetico suscitato negli occhi e nella mente degli uditori dalle suggestioni eroiche o patetiche, burlesche o gravi della frase musicale espressiva, questo accozzo teratologico, è la preoccupazione maggiore della maggior parte del pubblico e la sua più acuta delizia.

L'andare su e giù delle aste degli archetti, le guancie enfiate del clarino, il collo tumefatto del clarone, gli occhi fuor della testa del professor d'oboe, le operazioni idropneumatiche di quel della tromba, i sottili accorgimenti dell'uomo dei piatti per attenuare e smorzare le vibrazioni dei suoi dischi, le eleganze tattili del timpanista, tutti i minuti accidenti del tecnicismo meccanico strumentale sono per lui un interesse vivo, continuo e inesauribile.

Molti si alzano in piedi : altri guardano col binocolo : v'è nelle teste una fissità di concentrazione, negli occhi una intensità di osservazione, che nessun eroe di dramma musicale può lusingarsi di ottenere pur colla più intelligente delle mimiche rappresentative e colla più espressiva delle declamazioni. Ma sia l'uomo o la donna un puro strumento vocale di un oratorio, e tutti gli occhi divoreranno il gonfiarsi del torace del tenore che dovrebbe aver la voce di Cristo o l'ansare delle trine sul seno della Maddalena.



Ma se l'orchestra desta nei più un fascino ed un interesse ottico vivissimo, questo fascino e questo interesse salgono al loro massimo grado, si riassumono e si integrano nella persona del direttore d'orchestra.

È una verità persino volgare l'affermare che per la massima parte del pubblico una sinfonia, un poema sinfonico, un'*ouverture,* una *suite* non sono percepite che attraverso la mimica del direttore d'orchestra.

Questo mezzo dell'espressione musicale, mezzo spesso intelligente, talora geniale e degno di nota, ma non mai scopo, e come tale obbligato dalle leggi dell'elaborazione estetica ad occultarsi per lasciar passare la poësia di cui è o dev'essere puro strumento, diventa la mira di tutti gli occhi. Sogni l'eroe Siegfried, disteso all'ombra della foresta stormente, e pensi alla madre morta, e richieda l'autore che dalla trama delle sue armonie salga agli occhi di chi ascolta la verde visione primaverile: che importa? Tutte le pupille seguono magnetizzate i polsini del maestro tesi verso l'oboe per accennargli l'entrata dell'uccello rivelatore; ascolti Guglielmo Tell il malinconico flauto del pastore, all'alba in riva al lago: gli occhi non vedono che le eleganti volute che disegna nel vuoto la bacchetta magica del direttore dinanzi al leggio del solista pauroso della stecca imminente. Gli slanci d'amore, gli accenti dello sconforto, le fantasie liete o tristi dell'anima sognante, la pura bellezza di un'idea musicale che senza significazioni determinate trae dalle sue forme un fascino di poesia, non sono percepiti che attraverso l'ondeggiare delle falde dell'abito e l'arruffarsi delle chiome apollinee del maestro in sudore.

Il gesto della sua mano che cerca in tasca il fazzoletto attrae migliaia d'occhi ed imprime attraverso di essi

una modificazione sensoria affatto inutile alla materia grigia di migliaia di cervelli. L'emozione poetica che dovrebbe essere puramente musicale e manifestarsi pel solo mezzo dell'udito è così subordinata all'emozione ottica per l'esteriorità mimica della persona del maestro; l'attenzione cerebrale che dovrebbe essere interamente rivolta al significato della frase rimane legata alle meschine vicende del tecnicismo, abbassata alla curiosità tecnica del sorvegliare l'entrata di un gruppo di strumenti, del misurare la fatica particolare di un solista, vincolata a commuoversi per l' incidente di un professore affaccendato a rassettare la corda spezzata di un violino e a stringerne i bischeri, a compiacersi pel respiro di soddisfazione di un altro liberato dai sudori freddi di uno scrocco di corno.



Nessuna persona equanime può in coscienza negare la verità di questa facile pittura: nessuna può sostenere che questa condizione di cose raggiunga l' ideale della serietà dell'audizione musicale; non è il caso di spendere attorno a questo tema troppe parole.

La visibilità dello strumento produttore del suono è una delle più grosse incoerenze dell'abitudine. Logica nei tempi antichi presso gli aedi, i trovatori, i troveri, i minnesinger, quando cioè il musico era cantore e attore della gesta cantata, eroica o amorosa che fosse, non è lo nel tempo presente, in cui l'opera d'arte evoluta ha acquistato più che mai una individualità propria, completa, indipendente dall'autore e dall'esecutore, in cui è di tanto più alta e perfetta quanto più l'autore ha saputo nascondere se stesso e i propri metodi per raggiungere la bellezza oggettiva.

Chi davanti ad un quadro intensamente poetico ed

espressivo vorrebbe vedere contemporaneamente sotto il risultato raggiunto il lavorìo della spatola, le grattature, le lavature, la *cucina* pittorica? Può e deve desiderare ciò un tecnico, ed anche un profano nel secondo studio della sua contemplazione, ma non mai nell' istante in cui riceve la divina comunicazione della poesia materiata. Quale anima intensa, nell'atto che riceve da una pagina di versi l'evocazione geniale di un fantasma poetico, può desiderare di vederseli leggere dall'autore e di penetrarne il processo di elaborazione?

L' occultamento dell' artista e dei mezzi tecnici dietro l'opera è per le altre arti un fatto acquisito e normale; invece la contemporaneità dell' esecuzione musicale ha continuato questa triste abitudine, e il concetto che la musica la si possa e debba anche vedere. E questa abitudine è così pericolosa che per più d'uno le reni gialle dei violini, le pance adipose delle viole, i colli torti dei contrabbassi, lo scintillìo dei clarini, il coruscare dei bombardoni, fanno una viva concorrenza all' interesse della frase musicale, all'etere poetico emanato in vibrazioni, al sentimento, all'espressione, alla poesia, per non dire che ne trionfano addirittura.



Di queste cose si era accorto, pare, qualcheduno che si chiamava Riccardo Wagner, ma i ben pensanti si sono affrettati a dimostrare che se l'orchestra nascosta era necessaria per le opere del Wagner, anzi per la Tetralogia, non lo era punto per le altre sue e altrui, e non lo era poi affatto per la musica orchestrale; quasi che in fatto d' emozione musicale si possano avere due teste e due cervelli diversi, uno per l'opera e l'altro per la sinfonia.

C'è qualcheduno che, pur non negando l'assurdità del sistema, invoca a giustificarlo la virtù di adattamento

dell'organismo. Riconosco senza difficoltà che molti organismi avvezzi alla comprensione musicale possono percepire la suggestione poetica, nonostante l'esibizione della cucina strumentale, ma possono questi tali sostenere sul serio che la loro audizione sia la più intensa possibile? la più completa, la più doverosa, la più degna? Oserebbero affermare che nulla di ciò che volle suggestionare l'autore sia andato per loro perduto?

Nè questo è tutto. Quest' abitudine di permettere che le audizioni musicali abbiano una parte meccanica non solo visibile, ma messa in evidenza (non udiamo forse dire continuamente a proposito di un concerto che lo spettacolo dell' orchestra era bellissimo anche esteticamente?) ha una influenza nefasta ancora peggiore. Se fosse infatti tolto alla vista del pubblico lo strumento umano meccanico produttore del suono, orchestra o coro, piano o quartetto, più d'uno, o di una, sarebbe indotto a gustare o a cercare di gustare la bellezza musicale, e i successi e gli applausi sarebbero presumibilmente più serii e sinceri di quanto siano attualmente, in cui teatri e concerti sono affollati di gente che solo nell'attrattiva ottica, trova un contravveleno alla noia ineffabile procuratale dalla musica, e che spesso quasi solo dall' agitarsi del direttore d'orchestra o dal pittoresco dell'esecuzione trae l'oroscopo del bello e del brutto.

Non è questa un'esagerazione faceta. Il meccanismo degli effetti ottici è una delle leve più potenti dell'entusiasmo musicale collettivo. Chiunque sia mediocremente pratico di concerti sa che una sinfonia per piano e orchestra, questo assurdo matrimonio di sconvenienza in perenne litigio, ottiene immancabilmente, qualunque sia il suo valore, maggiori applausi di una a semplice orchestra, sia pure bellissima; anzi, a stretto rigore, non è passibile di insuccesso. Se poi, invece, è a organo e orchestra, il suc-

cesso cresce, di quanto l'organo supera per imponenza il semplice pianoforte, per quanto il suo aiuto sia raramente benigno alla bellezza dell'insieme. Se poi all'organo e all'orchestra si aggiunga un coro, il piacere diventa entusiasmo, e se vi entrino per caso uno o più solisti tocca facilmente il delirio. Ed ognuno sa pure che queste unioni, queste complessità orchestrali e vocali sono, per ragioni tecniche e ideali, raramente propizie ad un accrescimento di bellezza e di poesia. Ma è inutile: lo spettacolo estetico imponente trionfa del povero fenomeno acustico e lo lega al suo carro di gloria.

Perchè mai è impossibile, o quasi, che un brano orchestrale diretto dall'autore sia fischiato? Perchè quasi sempre ottiene applausi doppi di quando l'autore è assente? Non mica sempre per cortesia: ben spesso perchè il piacere ottico è più raro ed intenso. Un piano a coda ed un abito analogo trionfano della noia più nera diffusa da una musica insipida, mentre un'ammirabile sinfonia priva di queste rarità ottiche è passata poco prima o passerà poco dopo in silenzio. Fate invece che un primo violino sia messo, come talora avviene, sopra una sedïa a parte, fuori dell'orchestra: l'interesse diventerà doppio e gli applausi quadrupli. Fate che i solisti siano due, su due sedie opposte, e l'interesse e gli applausi cresceranno in proporzione geometrica, sia pure la musica suonata melensa o mediocre o cattiva. Un impresario avveduto potrebbe distribuire i professori d'orchestra in posizioni pittoresche qua e là per la sala; si può facilmente vaticinare che riempirebbe l'aula più deserta e la cassetta più vuota. E questa non è ironia. E' la pura, semplice, malinconica, dolorosa constatazione del teorema enunciato: per molta, per moltissima parte del pubblico l'audizione musicale è sopratutto un godimento degli occhi.

1899].

L' INCORREGGIBILE

« Costui dunque è nato capobanda come altri nasce musico, poeta, pittore? Io non m' ingannai dunque, nel mio primo giudizio, quando per la prima volta lo vidi comparire sul palcoscenico, nel teatro medesimo dove di recente l' Hastreiter aveva diffuso l' onda piena e grave della sua voce androginea ripetendo la divina lamentazione d' Orfeo, ai fuochi della ribalta che lo accecavano, mentre verso di lui si esalava in urli e strepiti inauditi la grande romana bestialità agglomerata in platea. Non m'ingannai quando in quell'attimo la mia immaginazione me lo finse vestito d'una tunica fregiata di alamari, di cordoni e di bottoni innumerabili, con un pennacchietto di pelo di tasso in cima al casco ornato d' una lira di metallo lustro. — È un capboanda eccellente — pensai — Il signor Sonzogno ha avuto la mano felice: ha trovato il musicante che gli ci voleva. La Ditta farà affari d'oro. »

Così Gabriele D'Annunzio definiva anni sono con la sua consueta eloquenza geniale la figura artistica di Pietro Mascagni, e, come vero poeta che egli è, fu facilmente profeta.

La ditta fece affari d'oro. Infinite altre platee esalarono

in urli e strepiti la loro ammirazione verso il lungo chiomato maestro di Cerignola, e quella fama fragorosa ed immediata, la quale, se si scosta ruvidamente dai più grandi spiriti e dalle creazioni più alte della poesia, non manca mai di cingere dei suoi lauri ogni faccione di buona salute sussidiato da un irreprensibile doppio petto, da una voce tonante e da un gesto dominatore, avvolse nel suo amplesso l'opera ed il maestro.

*
* *

Perchè opera e maestro erano e sono una cosa sola. Giammai vi fu tra l'albero e il frutto più profonda corrispondenza. In quella schiera shakesperianamente rumorosa che si chiama la giovane scuola musicale italiana vi è più d'una figura ambigua, più d' un' opera per la quale è da sperare che non sia mai ammessa la ricerca della paternità: vi sono troppi che gridano contro lo straniero, mentre di nascosto gli carpiscono di tasca ciò a cui le loro mani possono arrivare; ma Pietro Mascagni è un sincero: vedendo la sua grossa persona invadente, il colore delle sue *redingotes*, gli anelli delle sue mani, l'impostatura del suo capo, la lunghezza dei suoi capelli, si pensa irresistibilmente come a un riflesso logico ai colpi di coltello, alle canzoni siciliane, alle violinate della *Cavalleria*, ai colpi di tam tam dell'*Iris*.

Ed il maestro ciò comprese così bene, che alla sua persona mostrò di annettere una importanza non minore che alle sue opere. Mentre scriveva il duetto delle ciliege scopriva l'alta importanza estetica delle calze dissimili: musicando i *Rantzau* aveva il colpo di genio dei braccialetti d'oro ai polsi: dirigendo un concerto divinava la influenza suggestiva di uno *stiffelius* turchino. E lo com-

prese il pubblico, ed accomunò in un solo entusiasmo estetico la musica e le audacie vestiarie.

Dinanzi a sì fatti entusiasmi era forza tacere, e molti pensarono che forse non aveva torto il D'Annunzio scrivendo:

« Io non so se esprimere nè pure il rammarico che dà ad un appassionato d'arte lo spettacolo d'un ingegno che si degrada, di una forza che si perde. Così mirabilmente mi sembra adatto questo giovane al mestiere da lui esercitato, che in verità io lo stimo incapace di un'attività più alta. Io penso che egli non potrebbe fare cosa diversa da quella che fa, da quella che gli chiedono l'editore ed il pubblico: i due tiranni, che ora lo accarezzano così teneramente, in lui riconoscendo l'uno la facoltà di produrre in fretta ed in copia roba commerciale, l'altro la facoltà di dar forma sensibile a quelle quelle vaghe aspirazioni e a quelle vaghe effervescenze che io chiamerei stomacali, evaporanti per lo più dopo il pasto nel tepore dei teatri dalla stupidità dilatata. »

Ed attesero melanconicamente che la malattia facesse il suo corso.



Ma Pietro Mascagni non era felice. Come nell'indimenticabile romanzo del Flaubert, Pécuchet, tormentato da spasimi di glorie edilizie, non può prender sonno, agitato com'è dalla fama dell'illustre prefetto della Senna « *Haussman m'empêche de dormir* », Pietro Mascagni era assillato dal fantasma di un rivale, l'unico che rimanesse a turbargli l'universalità della gloria. I puerili concetti didattici di un ministro della pubblica istruzione lo avevano privato del piacere estetico di inculcare i veri fondamenti dell'arte, passeggiando in pantofole e veste da camera per le aule del Liceo di Pesaro, costringendolo

a rimandare per telegramma le decorazioni; inutilmente, invidiando ad Omero la gloria di vedersi disputare i natali da sette città, aveva disposto che in sette città contemporaneamente al premere di un bottone elettrico sgorgassero ad illuminare il mondo i torrenti di melodia delle sue *Maschere*: la *réclame* aveva avuto un immenso successo, ma l'opera punto; non aveva esitato a partire in guerra per combattere il nemico nelle sue trincee, e in quella Berlino, avvezza alla bacchetta di un Richter e di un Levy, di un Mottl e di un Weingartner, di un Nickisch e di uno Strauss, aveva avuto il coraggio di dirigere la *Patetica* di Tschaikowsky: ma se le solite femmine avevano asciugato il suo calamaio con richieste di autografi, persino i cani bassotti avevano sorriso delle sue esecuzioni.

Ed egli, a cui gli amici avevano assicurato poter il Verdi morire tranquillamente poichè ad ogni modo ci restava lui, egli che all'udire le titubanze del Boito aveva gridato: « Vi darò io un *Nerone* in due settimane », egli ragionò tra sè, e si disse: « Che ha dunque fatto questo Wagner che io debba ancor trovarmelo fra i piedi? Ha scritto una dozzina d'opere in settant' anni di vita, ma io ne ho scritto mezza in trenta e ne scriverò mille e trecento prima di morire, col divario che le sue sono un freddo prodotto di scienza, di matematica, di raziocinio, non parlano che alla mente, mentre le mie parlano al cuore, sono i trionfi del canto, del bel canto, specialità brevettata dell'Italia e quindi mia, però che io ne sia l'espressione più vera e maggiore, anzi unica. Che ha fatto questo Wagner? Sul teatro io l'ho battuto *a plate couture*: ma egli mi sottrae ancora gli intellettuali che avvince cogli arzigogoli dei suoi libri teorici, colla lusinga del suo dramma musicale dell'avvenire. Teorico diverrò pur io, e parlerò alle

turbe e dirò la verità vera, spiegherò al mondo quale debba essere il vero melodramma futuro.

*
* *

Così è che una sera l'aula di un teatro dinanzi a le cui panche semivuote si era diffusa per sere e sere, inutilmente, la fragrante gentilezza, la deliziosa poesia, la squisita onestà, la superba sapienza dissimulata delle melodie ed armonie di *Hänsel und Gretel,* di questa opera di un maestro tedesco di second'ordine, che non ha mai assuuto le impostature del genio, che non ha un centesimo della fama del Mascagni, e di cui pure la pagina meno felice vale da sola, per semplicità, bellezza, melodia, virtù di commuovere, tutti i giovani melodrammi italiani presi in mucchio, accolse un'infinita folla desiderosa di udire il verbo del nuovo profeta.

*
* *

Ahimè! Che cosa aveva scritto Gabriele D'Annunzio? « Egli ha sempre calpestato tutte le convenienze, con una impudicizia che ci dimostra la sua profonda inconsapevolezza. Quest' ultimo documento, se vogliamo passar sopra gli altri, ce lo rivela intero. »

In verità, pur trasvolando sulla impudicizia, nessuno può nascondersi di quale sublime inconsapevolezza egli ha dato prova.

Amici e nemici avevano da tempo smesso le polemiche pro e contro il Wagner: anche i più renitenti si erano inchinati dinanzi alla potenza trionfante ed irresistibile del genio. Ma Pietro Mascagni non poteva piegarsi ad una spiegazione così volgare, e nella santa semplicità del suo cuore e del suo spirito ha scoperto la causa vera del diffondersi della musica wagneriana.



L'entusiasmo wagneriano non è mica, come noi credevamo, effetto della bellezza di poesia delle opere del maestro; mai più; sta tutto nell'accecamento con cui la moltitudine delle persone « antimusicali », degli « animi di natura refrattaria a qualunque senso dello spirito », ne ha divorato i libri teorici e se n'è invasata. Sopprimete quei pochi chilogrammi di carta stampata, e la musica del Wagner rientrerà nei suoi giusti limiti, cesserà di far concorrenza alle sublimi melodie delle opere italiane, e il melodramma italiano dell' oggi diventerà di salto il melodramma dell'avvenire.

Fermo su questa meravigliosa scoperta, Pietro Mascagni ne ha dedotto parecchi sillogismi di una chiarezza incontrastabile. Ha cominciato per scagliarsi contro tutto quel lavorìo di analisi e di commenti che da trent'anni ferve intorno all'opera wagneriana. Infatti, perchè mai dovrebbero sorgere guide tematiche intorno alla *Tetralogia*? Nessuno ha mai pensato di far alcunchè di simile per la *Cavalleria* o per le *Maschere*: la loro illeggittimità è evidente. Io sono, egli ha detto in secondo luogo fra sè, un genio sovrumano: ma io sono pure ignorantissimo. Il Wagner era tutto l'opposto: segno che non era un genio come il mio.

La mia musica, egli deve aver pensato, è così semplice che talora non si vede quasi, la sua è di una complicazione spaventosa; quindi non può essere vera arte, ma bensì scienza, matematica, raziocinio, filosofia, e coloro che la preferiscono alla mia, « almanaccatori matematici », « distillatori di teorie ».

Colui ha messo in scena, egli ha detto, eroi, dèi, cavalieri, e li ha commentati con la voce dell' orchestra.

Siccome, « quelle passioni nulla hanno del calore che anima le passioni umane » dei miei carrettieri, borghesi alsaziani e prostitute giapponesi, quella tendenza è certamente errata e coloro che la seguono, illusi.

Giunto a questo punto, Pietro Mascagni ha aperto la piena del suo cuore ed ha pianto sulla rovina del melodramma italiano, che sarebbe così bello se non fosse soffocato « da un cumulo di materie eterogenee ».

*
* *

Ma no, caro ed illustre maestro, vien voglia di dirgli: trattenete le vostre lagrime; noi del pubblico siamo molto meno infelici di quanto immagina il vostro troppo generoso cuore. Se anche voi ed i vostri colleghi doveste tacere per cinquant'anni, noi non ce ne dorremmo, anzi. Per ora Wagner ci basta. Quando un poeta scrive una *Divina Commedia,* per molte decine d'anni non c'è bisogno che altri si torturi per metter al mondo una nuova poesia; quando un tragico scrive *Amleto* e *Re Lear, Otello* e il *Sogno d'una notte d'estate,* si può senza nessun grave inconveniente restar senza cose nuove per un bel pezzo. Così è ora: quando un Wagner ha scritto una decina d' opere, che in cinquant' anni di vita non sono ancor state nemmen tutte rappresentate in Italia, quando queste opere sono il più grande, il più denso, il più sublime tesoro di poesia che sia comparso nel mondo da che mondo è mondo, nessuna urgenza c'è che voi vi strappiate i capelli per fornircene dell' altra.

Perchè, illustre e caro maestro, voi siete stranamente in errore. Noi del pubblico non facciamo punto questione di sistemi, di teorie, di profondita tecnica; noi non pensiamo punto ai libri del Wagner. Recandoci a teatro, non ci portiamo in tasca le guide tematiche. Noi accor-

riamo alle sue rappresentazioni semplicemente perchè troviamo in esse, nella sua espressione più alta, quel che voi qualificate molto bene « il raggio divino del genio che dà godimenti, commozione, entusiasmo, estasi, delirio agli animi disposti ed aperti al linguaggio dei suoni, puro e spirituale, ideale ed indefinito » ; mentre nel melodramma della giovane scuola italiana non troviamo che enfasi, superficialità, volgarità, impotenza, incoscienza, quando non è mala fede e latrocinio (del che non vi rechiamo punto addebito, perchè i geni non nascono come i funghi, e quando la natura ha prodotto un Wagner può con diritto riposarsi per duecent' anni almeno, ed è perdonabile se non mette più al mondo che nani e storpi per un bel pezzo); perchè noi così faremo e penseremo sempre, almeno fino a tanto che voi ed i vostri colleghi non veniate coi carabinieri ad imporci di pensare che il melodramma italiano debba consistere in una sequela di canzoni napoletane e di violinate, di serenate e di colpi di gran cassa.

Nulla vi domandiamo se non di lasciarci tranquilli. Cioè, no, vi domandiamo caldamente una cosa, una sola cosa. Posto che questo Wagner ha avuto ed ha una così malvagia influenza sul melodramma italiano, posto che minaccia di isterilire la vostra esuberante facoltà creativa, combattetelo, disprezzatelo fin che vi piace, lasciatelo da parte, ma sul serio, cercate sul serio di non ricordarvene mai, nemmeno se doveste scrivere un *Inno al sole*. E per ringraziamento saremo capaci di innalzarvi, alla vostra morte, una statua, un'effigie di bronzo.

[1903].

IL MUSICO ORIZZONTALE

Pietro Mascagni era da qualche tempo oppresso dalla malinconia. Dov' erano andati i bei tempi degli irrefrenabili entusiasmi per ogni nota che fluisse dalle labbra del cigno di Cerignola? L'astuto Puccini gli aveva ghermita la parte maggiore del suo pubblico col fascino di zuccherini sentimentali confezionati di etisia e di chiaro di luna, di uniformi di marina americana e di sospiri di di *mousmé*; il rumoroso e bollente Leoncavallo gli aveva sottratto la clientela del Kaiser, l'unico mecenate coronato europeo, infaticabilmente occupato a scovare e a premiare la mediocrità più autentica e genuina, in ogni sua più varia manifestazione.

Inutilmente aveva il Mascagni confidato in segreto ai giornalisti che quell'ufficio di musicista di corte era stato offerto dapprima, com' era naturale e legittimo, a lui; le smentite ufficiali avevano fatto prender una cattiva piega alla diatriba. Che più? L'*Amica*, il suo ultimo melodramma di argomento alpestre franco-piemontese-napoletano, dopo i trionfi ambigui di Monaco, non aveva avuto a Roma, in quel fonte battesimale della fama mascagnesca, che un insuccesso di stima, e le rappresentazioni di opere

sue nella stagione italiana a Parigi avevano avuto presso la critica un esito disastroso.

Non si poteva più attribuire all'inintelligenza barbara, alla gelosia teutonica l'asprezza delle critiche: erano i fratelli latini, i compatrioti di Bizet che trovavano « intollerabile di volgarità » la musica del chiomato maestro, e lo definivano un rifacitore di canzoni napolitane. A ragione l'amarezza sua non aveva confini.



Ma Pietro Mascagni è un lottatore: le avversità della sorte non lo prostrano. Anzi ne esce con rinnovate energie: quando la musica gli va a male si volge alla letteratura. Nella fida meditazione, cercando la ragione delle sue sconfitte, geniali teorie gli balzano in mente ed egli con gesto munifico le largisce al pubblico tenendo conferenze o concedendo interviste.

Come dal disastro delle *Maschere* sbocciò quella conferenza sul dramma musicale, di cui non è ancora spenta la memoria per la peregrinità dei concetti che la infioravano, così dalla tepida accoglienza romana all'*Amica*, è uscita l'intervista recente, nella quale è originalmente definita « la musica del genio », in contrapposto a quella « degli eruditi ».



Ma innanzi di giungere a questo, non è inopportuno notare che il Mascagni ha mutato parere intorno al successo.

Da anni ed anni eravamo avvezzi a udire la numerosa schiera dei giovani operisti italiani e dei loro ammiratori dichiarare assurda la pretesa che le somme opere d'arte musicali non possano esser comprese di primo acchito,

ma richiedano studio e ripetute audizioni, sopratutto da parte di un pubblico non preparato od incolto.

Ma che! si rispondeva: ciò può essere necessario per la vostra musica tedesca, pel vostro Wagner, ma la vera bellezza, la vera lirica, la musica che fa palpitare può, deve anzi, essere compresa subito e da chicchessia. La *Cavalleria Rusticana* non ebbe forse un clamoroso, memorabile trionfo sin dalla prima sera? Non fu compresa immediatamente da tutti?

Ma Pietro Mascagni ha mutato opinione.

« Quando l' opera ha doti geniali e nuove, — egli ha detto al suo intervistatore — bisogna che il pubblico la penetri lentamente, non potendo averne in principio se non qualche vaga intuizione. Quelle che piacciono allo improvviso non possono avere un carattere assoluto di novità ».

E non di novità soltanto, aggiungeremo noi a queste auree parole. Ma che dirà il Mascagni dei suoi primi successi così calorosi e immediati? Che diranno i suoi colleghi? Che diranno infine i suoi entusiastici ammiratori, che si credono di percepire di primo tratto le bellezze della sua musica e che ora dall'autore stesso sono posti nel duro bivio o di non aver capito nulla o di aver applaudito come « nuove e geniali » cose che non lo erano punto?

Ma il Mascagni ci ha le sue ragioni; e la principale è questa: che il secondo atto dell'*Amica,* in cui egli crede di aver « posto il massimo sforzo di intensità rappresentativa », non è piaciuto al suo pubblico, e non potrà, secondo il Mascagni, che divenir popolare in seguito. Per ora il pubblico dovrà rimasticarlo come un qualunque secondo atto wagneriano.

Questa dura necessità, che egli si trova ad aver comune col maestro di Lipsia, pare che lo abbia indotto a

considerar con minor disdegno l'arte del rivale. E ne parla naturalmente a modo suo, vale a dire in un modo singolare. Egli crede, per esempio, che l'attingere che fa il Wagner all'antichità mitica della sua terra gli « consente l'astrazione dalla vita reale, e quindi la scena e i personaggi passano in seconda linea, lasciando libero il campo al compositore ».

La scena e i personaggi passano in « seconda linea » nei drammi del Wagner? Chi l'avrebbe mai immaginato? Se l'eco delle vane parole dei vivi può giungere sino alle dimore dei morti, il povero Wagner deve aver sussultato nella sua tomba bavarica e deve essersi strappato i capelli dalla disperazione.

Ma Pietro Mascagni non si arresta a queste bazzecole; egli procede con sicuro passo nel ragionamento, e desideroso di porre anche lui in seconda linea scene e personaggi, esclama: « Bisognerebbe, *forse*, che anche noi risalissimo alle sorgenti della tradizione e del mito, perchè si sentisse meno il contrasto tra l'azione drammatica e l'idealità espressa nella musica ». E annunzia che musicherà *Alceste*.

Io temo che questa risoluzione sia per costar cara all'illustre maestro: temo che i suoi sonni siano per esser turbati da truci spiriti vendicativi: vedo già compar Alfio e compare Turiddu minacciarlo coi coltelli e gridargli alle orecchie: « Che ti abbiamo fatto, che ci sconfessi e ci abbandoni così vilmente? Già noi non siamo miti, siamo poveri diavoli in carne ed ossa: ma non siamo noi gli artefici unici della tua fama? E qual contrasto v'era fra l'azione drammatica e l'idealità espressa dalla musica, quando noi si cantava: *Oh che bel mestiere — fare il carrettiere — e andar di qua e di là?* Un'ineffabile rispondenza era tra musica e azione ».

Ma Pietro Mascagni non può più vivere senza il mito

e non darà loro ascolto. Mascagni mitografo. Ma chi non è mitografo oramai in Italia? Da poi che Gabriele, l'aristocratico commesso viaggiatore di tutte le nostre novità estetiche, ha scoperto, nell'anno di grazia 1903, bontà sua, i miti, e li ha offerti sul mercato, una mitomania frenetica ha colpito i letterati italiani: la musica non poteva mancare al coro, nella figura del più apollineamente chiomato dei suoi cultori. E Pietro Mascagni musicherà *Alceste* e già « con somma precisione e molto calore artistico » ne descrive ia scena finale. Cristoforo Gluck è avvisato.

*
* *

Ma queste non sono che piccole osservazioni laterali; l'enunciato fondamentale della nuova teoria del maestro è questo: egli crede che « soltanto la razza latina possa avere la facoltà della genialità dell' invenzione musicale ».

La formidabile portata di questa sentenza non ha bisogno di essere dimostrata: una turba di gente che finora era levata alle stelle come la suprema fioritura del genio, vien ricacciata nell'ombra dal semplice detto del maestro di Livorno. Josquin de Près e Orlando Lasso, Bach e Haendel, Haydn e Mozart, Gluck e Beethoven, Schubert e Schumann, Mendelssohn e Chopin, Grieg e Tchaikowsky, Weber e Wagner, quanti, infine, fino a ieri furono creduti i sommi geni dell'arte musicale possono andarsi a nascondere, perchè « soltanto la razza latina può avere la facoltà della genialità dell' invenzione musicale ».

Tanto grande ed inattesa questa scoperta, che persino il devoto intervistatore ne è rimasto scosso, ed ha umilmente domandato al Maestro che pensasse della fama di quei musicisti nordici « che pure hanno una letteratura musicale ormai acquisita ai gusti di tutto il mondo » come dice con bellissima frase.

Ed il Maestro ha spiegato lucidamente l' enigma.

« Quella gente, ha risposto, *fabbrica* la musica a forza di studio e di coltura, con una forte erudizione, mentre l'artista latino, e specialmente l' italiano, la crea per impulso spontaneo. quasi inconsciamente. La musica degli eruditi è intesa *verticalmente*, mentre quella del genio è intesa *orizzontalmente* ».

Di fronte a questa classificazione geometrica della genialità musicale l' intervistatore, ignorando che essa si trova a pag. 70 di un noto manuale, in altro senso, ben inteso, anzi in senso proprio opposto, si è trovato come smarrito ed ha domandato rispettosamente aiuto, e il genio gli è venuto caritatevolmente in soccorso.

« Linea *verticale*, ha spiegato il Mascagni, vuol dire *sovrapposizione*, cioè risultato di scienza, di lavoro della mente, di metodo scolastico; linea *orizzontale* vuol dire *evoluzione* del sentimento estetico e della fantasia artistica. La composizione degli eruditi è il frutto paziente di combinazioni di accordi costruiti verticalmente, mentre la creazione del genio è una striscia lunga di melodia che si distende orizzontalmente, asservendo alla sua potenza quelle combinazioni di accordi che sono in questo caso un mezzo complementare, mentre nell'altro caso rappresentano l'unico fine ».

Questa straordinaria definizione del geniale maestro non può mancare di mettere il mondo a rumore. Se quei poveri « musicisti nordici », pel peccato originale di esser nati fuori del fecondo grembo della razza latina condannati di punto in bianco alla pura « erudizione » e negati alla « striscia lunga », si metteranno le mani nei capelli, ce n' è più d' uno dei nostri che non ha da ridere. Che penserà di se stesso quel povero Palestrina che della *composizione verticale* ha fatto così osceno abuso; e che fi-

nora, per la nostra cecità, era ritenuto e onorato come un genio divino?

E infatti già un'eco se ne è avuta nei giornali stranieri, sopratutto nei francesi; ma per un' inconcepibile leggerezza, invece di dedicare alla scoperta del Mascagni gli onori dell'appendice musicale, l'hanno ospitata nella rubrica delle varietà amene, e con gallica malizia hanno voluto interpretare la qualifica di *orizzontale*, applicata alla vera musica, secondo il senso poco onorevole che presso quel popolo corrotto questo aggettivo ha assunto sostantivandosi, e vi hanno ricamato intorno scherzi non degni della gravità della cosa.

Perchè le conclusioni non sono di piccola importanza. Esclusa dalla genialità della *striscia lunga* la produzione non latina, non rimarrebbe che la latina stessa; ma questa è, secondo il Mascagni, in decadenza, perchè « l'insegnamento della scienza musicale, avviluppato di tante cose inutili ed anche false, ha offuscato la facoltà inventiva dei nostri giovani ».

Che se ne deduce? Chi non vede che l'unico tra noi che non si sia lasciato « offuscare » dalla scienza musicale è il Mascagni stesso? Come non pensare al Gobes I, di Enrico Heine, del quale « nessun insegnamento aveva contaminato il candore: tutta la sua ignoranza se l' era fatta da sè? » La vera genialità musicale non può dunque che essersi ricoverata sotto la folta capellatura del nuovo eroe dei due mondi. Ci sarebbe da credere che il senso della immane responsabilità che gli incombe pel sacro deposito che gli è stato affidato dalla natura, dovrebbe farlo tremare.

E invece, nulla; egli lo porta con disinvoltura, come Atlante reggeva il mondo. Infatti, dice il candido intervistatore: « Nella conversazione il maestro ha inesauribile varietà di aneddoti, che interrompono piacevolmente la

continuità della esposizione dei geniali concetti, quasi a impedire la stanchezza che potrebbe ingenerare la tensione di spirito negli intervistatori ».

Non gli manca nulla: il serio e il faceto, il tragico e il comico: ascoltandolo, c' è da piangere e da ridere; anzi, da ridere fino alle lagrime.

[1904].

GANZ DER PAPÀ

I.

Non mai, come ai giorni nostri, l'anima umana è stata sommersa sotto turbini di armonia. La musica sinfonica non aveva mai raggiunto nei tempi uno sviluppo così ampio e quasi prepotente. Un genio, il maggior genio di un secolo, accostandosi agli strumenti della suggestione musicale con una umiltà non prima conosciuta, con un fervore di sentimento pari ai più grandi, con un senso di poesia che non pare possa essere superato, con una sapienza tecnica che di rado si accompagna ai puri poeti, aveva liberato sul mondo torrenti di armonia, dilatando oltre ogni confine creduto definitivo il potere suggestivo dei suoni, facendo arretrare i termini della capacità espressiva delle note e degli accordi, aprendo orizzonti sconfinati, trascinando gli spiriti in sfere oltreumane. Chi non ha pensato, or son vent' anni, che col Wagner i mezzi orchestrali avessero dato fondo al loro potere di evocazione? Più d' uno assicurava anzi che in quelle forme vi era già il germe morboso di un processo degenerativo di dissoluzione.

E nondimeno vi furono spiriti ai quali quelle forme

non parvero sufficienti, ingegni che cercarono la via di uno svolgimento ulteriore dell' espressione sinfonica.

Parve a taluno che essendo difficile moltiplicare la potenza quantitativa della suggestione armonica fosse invece da ricercare nella qualità di essa l' inizio di un rinnovamento, e Claudio Debussy, il giovane caposcuola francese, cercò, meglio che nella linea melodica, in una linea armonica di combinazioni inusate un nuovo mezzo di espressione. Invece di incidere in una netta figurazione melodica il contenuto lirico dei suoi eroi, egli suggerisce con fluttuanti figurazioni armoniche il senso dell' ambiente che li avvolge, con un procedimento che può essere avvicinato a quello del Flaubert nel romanzo e degli impressionisti in pittura, e ottiene suggestioni di ambiente nuove e profonde; ma il mezzo lascia dubitosi della sua capacità ad estendersi a tutti i bisogni dell' estrinsecazione musicale.

Riccardo Strauss ha seguito un' altra via; ha atteso ad ampliare la tavolozza dei coloriti del Wagner, cercando di estrarre dalle formole sinfoniche wagneriane, rese più libere e audaci e quasi temerarie, il massimo potere suggestivo. Che lo Strauss sia riuscito a moltiplicare l' efficenza dell' orchestra wagneriana non è ormai dubbio per alcuno. Anche i più indotti fra i frequentatori di concerti hanno sentito il sapore nuovo dei suoi procedimenti sinfonici e lo hanno gustato. Ci sono nei poemi dello Strauss, nei *Capricci di Till Eulenspiegel*, in *Dalla vita di un Eroe*, in *Don Giovanni*, in *Morte e Trasfigurazione*, irruenze di onda sonora, raggruppamenti di timbri, pienezze di impasti variegati di trame inattese, che lasciano addietro, per novità e efficacia, pur nella tenue originalità dell' idea melodica, gli episodi più tumultuosi e ricchi dell' orchestrazione wagneriana, quelli che venti anni sono sembravano caotici alla critica ostile, ardui agli stessi en-

tusiasti e che oggi ai nostri orecchi assueti sembrano limpidi e chiari come acqua di fonte.

Nondimeno lo Strauss non è un creatore. L' invenzione melodica non è in lui nè originale, nè abbondante: è talvolta anzi assai comune: la sua genialità è quella degli ingegni minori che, non potendo creare idee madri, perfezionano, arricchiscono, moltiplicano la potenza e la varietà dei mezzi tecnici di espressione. Trovandosi preclusa la profondità creatrice, il suo ingegno si è esteso in larghezza: coloro che non possono creare descrivono. Un Wagner può coi tre nudi temi del preludio del *Parsifal* evocare un mondo vertiginoso di poesia, effigiare in modo definitivo il dramma fra l' anelito della carne peccatrice e il sublime aleggiare della grazia divina: l'idea del peccato e della redenzione: queste sintesi non sono concesse che ai geni: lo Strauss non è tale, e si è dato a quel genere di musica che consente a un ingegno fervido ma non creatore lo sfoggio di ricchi mezzi di espressione: il genere descrittivo, la musica così detta *a programma.*

***

La musica sinfonica pura, cioè non connessa alla rappresentazione scenica, ha seguito nel secolo scorso due correnti parallele: la sinfonia classica e il poema sinfonico. Dalla sinfonia classica del Beethoven procedono Schumann, Brahms, Brückner, Glazonow, Mahler. Essi si si tennero ligi allo stampo tradizionale, che è quello di uno svolgimento tematico in varie forme rapide o lente, gaie o meste di motivi che di rado hanno un deciso carattere di poesia drammatica, poichè per lo più non sono che arie di danza o spunti elegiaci. Essi attenuarono la scolasticità della variazione, sfrondarono i ritornelli, acuirono il valore sentimentale dei temi, arricchirono la ta-

volozza orchestrale, ma non mutarono la natura intima della composizione chiaramente scolastica.

Il poema sinfonico, che parve il riflesso moderno della musica orchestrale pura, fa capo principalmente al Liszt, e la natura sua descrittiva, cioè ligia ad un programma letterario, è visibile fin dai titoli delle composizioni lisztiane: *Dante, Mazzeppa, La battaglia degli Unni, Tasso, Prometeo, Ce qu' on entend sur la montagne*... Questo carattere di illustrazione tematica di un programma letterario si è conservato ed accentuato nei poemi sinfonici dei compositori odiernissimi: basti citare, oltre a quelli dello Strauss, la *Trilogia del Wallenstein* del D' Indy, l'*Apprendista stregone* del Dukas, *L' Après-midi d' un faune* del Debussy.

L' analisi dei poemi sinfonici moderni ci rileva una tendenza crescente a discendere dalle idee generali a una caratterizzazione sempre più vivace e minuta di particolari descrittivi. Che più? Nell'*Apprenti sorcier,* del Dukas, che vuole tradurre musicalmente la ballata del Goethe, *Der Zauberlehrling*, la musica ci dovrebbe suggerire l'immagine della scopa che, scongiurata dall' allievo stregone, corre al fiume a riempire le secchie per colmare il bagno, e l' ascia che spezza il manico della scopa, e l'acqua che trabocca, e la casa inondata e il maestro che ritorna ed annulla lo scongiuro.

Ma la manifestazione più audace (altri dirà temeraria) di questa tendenza è data dallo Strauss, e nel più recente dei suoi poemi sinfonici; in quella *Sinfonia domestica,* che, eseguita in Germania e non è molto a Parigi, sotto la direzione dell' autore stesso, ha destato commenti e riserve sulla tendenza, ma universale stupore ed ammirazione per la maestria tecnica e la novità delle forme. Sembra che essa costituisca, ed è facile crederlo, un godimento acustico senza pari, non prima immaginato, un

oceano di onde armoniche, gustose, vivaci, caratteristiche, possenti, vertiginose, un quadro armonico di una smaglianza meravigliosa di colori.

Lo Strauss, nell' intento di rappresentare la poesia della vita domestica, non s' è arretrato dinanzi ad alcuna audacia descrittiva; nel suo poema sinfonico si dovrebbero percepire le seguenti suggestioni. Il poeta abita una grande città, una capitale moderna, un centro di attività tumultuosa, un focolare di civiltà: il fervore della vita si si rivela in ogni ramo: nella letteratura e nell' arte, nella politica e negli affari. In questo immenso alveare, il poeta si è costrutto un nido: è sposo e padre. Il culto della poesia non gli consente di possedere un palazzo: abita in un modesto alloggio a pigione. Marito, madre, moglie e bambino vi stanno un po' a disagio, e il poeta, per quanti sforzi faccia per assorbirsi nel suo lavoro, non riesce a straniarsi dai rumori esterni. Chiuso nel suo studio, ode il tramestio degli inquilini del piano superiore e i gridi e i rumori della vita giungono al suo orecchio: il bambino suona la trombetta, la madre rampogna la domestica. Ciò non toglie che il bambino sia una fonte di gioia; la madre è la tenerezza, la moglie è la felicità. Certo, vi sono istanti in cui questo paradiso domestico diventa un inferno. Ma passano: giunge la notte e con essa il riposo, l'amore, il sonno, l'oblio delle fatiche del giorno. Ma le ore trascorrono; l'orologio suona, il giorno ritorna. Siamo da capo. Il marmocchio è più infaticabile, la domestica più irrispettosa che mai. La vecchia madre ricomincia la sua diatriba e il poeta si caccia le mani nei capelli... Ma è domenica: si vestono i panni festivi e si parte per la campagna a cercarvi pace e ristoro.

Queste cose si debbono sentire nel poema sinfonico dello Strauss. Ma non esse sole.

In questa descrizione, nella quale, come spesso nello

Strauss, non manca il lato umoristico, a un certo punto, sopra un frammento del tema paterno le zie emettono il lora parere sul bimbo: « *Ganz der papà* », dicono le une, « Tutto il papà »; e gli zii rispondono sul tema materno: « *Ganz die mammá* », « Tutto la mamma ».

Dicono? Sembrano dire, perchè naturalmente le note non equivalgono per noi, finora almeno, al linguaggio articolato. La chiave di questo passo descrittivo si trova nella partitura, sulla quale l'autore ha avuto la precauzione di stampare, in tutte lettere, il senso del brano. Coloro che non sono avvertiti non ne capiscono evidentemente nulla.



Questo episodio non è soltanto curioso: è importantissimo, è grave di significazione. Noi sorprendiamo qui la musica descrittiva, giunta agli estremi limiti del suo ardimento, confessare la propria impotenza espressiva, e, per evitare il pericolo di divenire incomprensibile, chiedere il soccorso della parola. I tempi sono dunque maturi per affrontare il problema.

Una domanda sorge spontanea in mente. Fino a qual punto questa tendenza è legittima? Possiamo considerare legittimo, logico e vitale un organismo musicale che debba essere puntellato da spiegazioni letterarie in alcuni o in molti punti del suo svolgimento, sotto pena di divenire incomprensibile e quindi inefficace?

Finchè l'elemento letterario si limitò a fornire l'argomento e il titolo al poema sinfonico, la domanda potè sembrare prematura. Non che non apparisse fin d'allora l'ibridismo della concezione; è certo che se noi non sapessimo che una nota e bellissima *Suite* del Mendelssohn si riferisce alla commedia dello Shakespeare: *Il sogno di una notte d'estate,* potremmo gustare la bellezza

di certi temi, l'eleganza di certi sviluppi, la poesia di certi accordi, ma la virtù suggestiva, il *carattere*, che formano il pregio principale di quel poema, ci sfuggirebbero completamente. Costretti ad esaminarlo come un prodotto di musica pura, vi cercheremmo invano quella coerenza di parti e rispondenza di linee e di colori, quell'architettura che regge e deve reggere le composizioni nate da una concezione esclusivamente musicale, non descrittiva, non caratteristica, ma astratta, irreale, e non ve la troveremmo. E l'opera così fresca e vivace ci porgerebbe oscurità, trapassi inesplicabili, frammentarietà punto piacevoli: diventerebbe in gran parte inefficace. Infatti, nei concerti orchestrali si stima necessario pubblicare per essa un sunto dell'opera shakesperiana, come per altri brani sinfonici il programma illustrativo avverte che i colpi attenuati dei timpani e le note tremule dei flauti significano il navigare di un cigno sulle acque misteriose di un lago, e gli slanci degli archi e gli arpeggi precipitosi rappresentano le fiamme che lingueggiano attorno a Don Giovanni all'inferno.

Ce n'è bisogno. Prendiamo ad esempio questa colossale *Sinfonia domestica*. Se per un cataclisma qualunque scomparisse ogni indicazione letteraria e sopravvivesse il puro testo musicale, che cosa ci vedrebbero i critici e il pubblico fra cento anni? È certo che le più varie in-interpretazioni sorgerebbero. C'è da scommettere che nella pittura di intimità domestica dello Strauss si vedrebbe, secondo i temperamenti: la presa di Troia, Alessandro il Grande, la scoperta dell'America, il carnevale di Roma, la guerra russo-giapponese, la lotta fra socialismo e capitalismo...

Non importa? Resterà la musica pura? Ma come può esser musica pura quella che il compositore volle spiccatamente carratteristica? O essa è veramente concepita

come rappresentativa, e allora diventerà incomprensibile, o essa sarà egualmente bella senza o contro il programma, e allora la sua virtù di evocazione è una illusione del compositore e nostra. Il dilemma è chiaro: non ci si sfugge. Ora, poi che tale illusione non è ammissibile, poi che noi siamo in grado di giudicare che essa risponde veramente, nei suoi tratti caratteristici, al programma, ne consegue che è legata a questo propramma e che non può esistere senza di esso.

Tale necessità dovrebbe aprirci di già gli occhi sul pericolo della tendenza: poichè questa musica è essa veramente comprensibile anche con l'aiuto del programma? Chiunque abbia pratica di concerti potrebbe citare mille deliziosi episodi dello smarrimento del pubblico che cerca invano nell' aggroviglio sinfonico le linee descrittive immaginate dalla poetica fantasia degli scrittori di programmi, o le percepisce a rovescio. E inoltre qual' è la versione legittima? Il Berlioz e il Wagner, volendo cercare un significato preciso nelle sinfonie del Beethoven, ne dettero illustrazioni diversissime. A chi credere? Questa musica con le dande ha dunque un vizio congenito.

Ma il caso attuale è più grave. La musica a programma non si limita più a chiedere a un argomento letterario una sostanza di poesia che elabora musicalmente a grandi tratti sintetici di irrealità sentimentale, ma cerca addirittura la pittura minuta, realistica, circostanziata, pretende di rappresentarci non più stati d' animo, ma scene materiali.

La riposta non può essere dubbia. L' indicazione letteraria che lo Strauss ha dovuto aggiungere alla partitura è l' ingenua confessione dell' impotenza della musica detta descrittiva alla suggestione della realtà: la musica, che vorrebbe esser pura, ritorna alla rappresentazione *scenica*,

mimica o vocale che sia, al dramma o alla commedia musicale.

*
* *

Ha compiuto un circolo vizioso. La musica sinfonica descrittiva moderna deriva sopratutto dal Wagner, da quella parte dell'opera wagneriana, in cui il maestro ha dato all'orchestra l'ufficio di accompagnare, lumeggiare, sviscerare psicologicamente un'azione scenica in cui l'elemento vocale si attenua e talora cessa, ed essa si riduce alla pura mimica o alla pura rappresentazione materiale di un fatto fisico. In tale suo ufficio la musica descrittiva è perfettamente logica ed efficace: è un commento incomparabile, una moltiplicazione potente del gesto o del fatto. Nessun apparato scenico potrebbe, non già *riprodurre*, ma *evocare* più potentemente il linguеggiare e il sibilare della fiamma del fuoco magico, l'ánsito del mantice, lo stormire delle frondi e il gorgheggio degli uccelli, il respiro affannoso del drago e il galoppo delle vergini walchirie. Questo è il vero ufficio dell'orchestra, di porgere una traduzione caratteristica, ma ideale, di rumori della realtà, trasformando questa realtà effettiva in realtà ideale, degno commento ad un'azione che è essa stessa trasfigurata nel campo ideale dell'arte.

Ma quando cessi l'azione, la scena, la mimica, che diverrà di tal musica? L'elemento caratteristico che forma la sua bellezza maggiore diverrà oscuro, incomprensibile e, come tale, brutto. Quanto più una linea melodica, quanto più un gruppo armonico sono acuti nella loro espressione, tanto più sono inscindibili dal sentimento o dal fatto che li hanno ispirati, mentre la melodia irreale, non caratteristica, vive di per sè, com'è il caso massimo dell'aria di danza che ha nel suo ritmo una propria vita.

Da queste considerazioni zampilla una verità palese:

la musica sinfonica descrittiva, priva, dell'accompagnamento scenico e mimico, è una forma degenerativa della musica pura: presto o tardi si urterà contro l'assurdo delle sue tendenze e dovrà ritornare al suo ufficio di commento del dramma o della commedia musicale. Ma quale sarà o dovrebbe essere lo svolgimento legittimo della musica pura?

*
* *

Assistiamo in questo caso a un curioso fenomeno. Mentre da un lato il poema sinfonico smarrisce il senso necessario del carattere irreale della musica, d'altro lato la sinfonia continua a incarnarsi sopra uno stampo scolastico che risponde ad uno stadio oramai antico dell'evoluzione musicale, non rispondente affatto ai nostri bisogni di espressione. La sinfonia classica non è un organismo logico e schietto, creato da un bisogno di estrinsecazione sentimentale; è uno schema scolastico fondato sullo sviluppo tematico di arie di danza, nel quale i ritmi rapidi e lenti, le espressioni meste o gioconde debbono avvicendarsi tradizionalmente; il suo svolgimento è puramente tecnico, interno, sottratto ad ogni logica di sentimento. Potè l'ingegno dei compositori colorire di poesia i temi, moltiplicare le seduzioni formali: l'impianto non resta meno incapace di accogliere una piena e completa espressione sentimentale. In essa le forme non nascono dalla poesia, ma la poesia deve piegarsi alle forme non per essa create. Nondimeno la sinfonia ha una superiorità sul poema sinfonico moderno: ha un'architettura, uno stile una completa vita musicale autonoma.

La vera forma logica e legittima della musica sinfonica pura dovrebbe procedere mediana fra le due correnti. L'evoluto concetto dell'arte non ci consente più uno svolgimento tecnico non sottomesso ad una dominante

di poesia sentimentale; il tentare di fare entrare a forza questa poesia in formole di sviluppo tematico preesistenti è una timidezza puerile. La sinfonia beethoveniana è una forma di transizione: non è dato neppure ai genî di saltare i gradi evolutivi: ma se il Beethoven vivesse ora, non si adatterebbe di certo alle formole delle sue sinfonie, ma cercherebbe un organismo nuovo.

Il vero poema sinfonico, legittima evoluzione moderna della sinfonia, deve avere a fondamento una sostanza di poesia, ma bisogna che questa poesia sia di una categoria ideale così alta da essere intelligibile anche senza aiuti di titoli e di programmi, suggerire sentimenti astratti generali, irrealistici, non le vicende di Napoleone o di Francesca da Rimini. Allora questa poesia dovrà e potrà organarsi in forme musicali che, non dovendo essere realistiche, imitative, materialmente descrittive, potranno svolgersi secondo le leggi dell'architettura musicale, che la musica a programma è costretta a violare.

Tale è il carattere di quelle rare composizioni sinfoniche che nell'incertezza presente attinsero qnesta integrità ideale. Se anche non sapessimo nulla del *Parsifal*, ascoltandone il Preludio, comprenderemmo, per quanto meno determinatamente, che in esso è rappresentato un anelito verso la serenità, quale non può essere data che dal candore della fede umile e pura. Così ascoltando la *Redenzione* del Franck sentiamo che una buona novella viene a rischiarare le anime e ad aprire loro orizzonti di speranza; così, udendo l'*andante* della Quinta sinfonia del Beethoven, riceviamo una suggestione di tragica grandezza elegiaca; a me è parso talora di ascoltarvi l'epicedio di un popolo: altri vi avrà raffigurato altra cosa: ed è questa la bellezza di codeste rappresentazioni irreali, di suggerire a ciascun cuore una commozione fondamentale unica, ma di ordine così elevato da con-

sentire ai varî temperamenti determinazioni speciali, tutte legittime e senza pericoli di grottesche interferenze. Ciò àvviene perchè la compagine musicale ha un' architettura, una connessione di forme intercedenti per rapporti musicali, che è autonoma, vive di vita propria, fornisce un godimento musicale, anche alle menti incapaci di tradurre i suoni in evocazioni sentimentali. Come un quadro, una statua, un poema sono di tanto più perfetti in quanto alla potenza della suggestione ideale congiungono un'armonia materiale di forme, di colori, di suoni, secondo quell' equilibrio di masse, di gamme, di toni, di accenti che formano uno stile, così il poema sinfonico raggiungerà allora soltanto la sua forma organica e perfetta quando riunirà all'espressione ideale l'interna architettura delle forme musicali.

[1907].

IL PRIMATO LIRICO

Ho letto sui giornali una notizia che ha riempiuto il mio cuore di patriottico orgoglio: abbiamo salvato la vita alla Germania. Proprio vero che anche i più umili non debbono disperare della fortuna: vien sempre il giorno in cui i grandi hanno bisogno di loro. Lo dice Esopo, mi pare, in qualche favola che non ricordo; ci dev'essere qualche mosca che ha salvato la vita ad un leone.

Dunque la Germania era agli estremi: moriva di inanizione musicale: le era venuto a mancare il cibo di cui la patria di Bach e di Beethoven non potrebbe far senza. Dalla morte del Wagner in poi, diceva uno di quei giornali, ella non ha più prodotto un'opera lirica che abbia tenuto le scene, e per non morire di fame ha dovuto ricorrere al granaio musicale del mondo, che è, c'è bisogno di dirlo? l' Italia. *Pagliacci* e *Cavalleria*, *Butterfly* e *Bohême* sono giunte in buon punto per soccorrere quei corpi estenuati dal digiuno e per infondere loro nuova vita: la Germania può far crescere come spighe gli elmetti tedeschi dalle zolle torbose o sabbiose del suo impero, ma se ha bisogno di usignuoli deve venirli a prendere nel paese dove fiorisce l'arancio.

Ho palpitato, come ho detto, di legittimo compiaci-

mento; ma tra la compiacenza è pur sorto in me qualche modesto dubbio. Pur ammettendo come inconfutabile la nostra schiacciante superiorità musicale, mi sono timidamente domandato se la povera Germania non meritasse una qualche attenuante. Ella ha, per esempio, messo al mondo, or non è molto, un Wagner. Ora quando una nazione partorisce un Dante, uno Shakespeare, un Goethe, un Wagner, può credere, forse a torto, di poter riposare l'alvo fecondo per qualche annetto, nella fiducia che non sarà il cibo intellettuale che verrà a mancare ai suoi figliuoli. Inoltre mi sono domandato se la Germania non avesse per caso dopo la morte del Wagner dato alla luce uno Strauss ed un Humperdinck, una *Salomé* ed un *Hänsel e Grätel;* ma ho subito cacciato quel pensiero, perchè mi si è assicurato autorevolmente che quel « barbaro dagli occhi chiari » non è che un volgare negoziante di rumori eterogenei, e che i casi dei due fanciulli catturati dalla strega, se a qualcheduno sono apparsi come un puro capolavoro, non hanno in realtà titoli per entrare nella grande arte più che le *Avventure di Pinocchio* non abbiano diritto di essere poste accanto alla Divina Commedia.

*
* *

Dunque ci bisogna proprio trionfare, a dispetto della nostra modestia. Che farci? È il nostro destino millenario. Gli altri popoli debbono ridursi sulle cigne per produrre di tanto in tanto qualche cosa di buono; noi non abbiamo che da ficcar le mani in tasca per estrarne i capolavori a dozzine, come i ciarlatani fanno sgusciar le uova da un cappello a cilindro. Quel brav'uomo che ha fatto mesi sono il giro d'Italia per spiegare in innumerevoli conferenze che cosa dovrebbe essere « il futuro genio musicale italiano » non solo ha sprecato il suo

fiato, ma si è mostrato vittima di un antipatriottico errore, di una pusillanime miopia. Egli ha faticato tanto per trovarne la ricetta (un'oncia di melodia italiana; un oncia di sinfonismo tedesco; un'oncia di genialità internazionale: mescola e prendi s. a.) e non ha visto che i genî pullulavano da noi come funghi, senza bisogno di ricette, e che il mondo beveva tutto quanto ai ruscelli del canto che sgorgano per decreto dei fati dalla profondita dell'ugola italiana.

Perchè i giornali su accennati hanno peccato di modestia. Non alla sola Germania abbiamo salvato la vita dello spirito, ma abbiamo sopperito alla carestia che minacciava il mondo intero: Inghilterra ed America, Austria e Russia, Belgio e Spagna, l'Oriente e l'Occidente, il Settentrione ed il Mezzogiorno sono dissetati dai nostri capolavori trionfanti. Se per l'inaugurazione del Parlamento turco si darà una serata di gala, si può scommettere che l'opera prescelta non sarà nè il *Lohengrin* nè *Pelléas*, ma ben certamente la *Cavalleria* o i *Pagliacci*. Che più? Persino la Francia, la Francia, patria dello *chauvinisme* artistico più angusto e feroce, ha dovuto capitolare: le opere della giovine scuola italiana dirette con fuoco indigeno da un maestro meridionale hanno fatto e fanno all'*Opéra Comique* in questi giorni i più begli incassi che possano far raggiare di entusiasmo artistico il viso di un impresario.

*
* *

Senonchè in questo radioso meriggio della nostra gloria c'è qualche piccola ombra, qualche piccola ombra critica. Un critico musicale, uno dei migliori di Francia, colto ed equanime, prendendo atto del trionfo, ha avuto la melanconica idea di fare un po' di analisi di certi nostri giovini maestri, ed ecco che cosa avrebbe trovato:

« Non c'è — egli dice — nella collezione completa delle loro opere l'apparenza, l'ombra, l'idea di un' idea: nul-l'altro che ritornelli vaghi e flosci, la cui nullità uguaglia la bassezza, e la bassezza la nullità; frasi dal contorno così comune, che si indovinano intere dalle prime note, e si possono completare mentalmente, senza ascoltarle; frasi tutte uguali, trasportate da un personaggio all'altro, da un compositore al collega, senza che nessuno se ne accorga: ciò che canta la Tosca, potrebbe cantarlo ugualmente Madame Butterfly, e Mimì potrebbe riprenderlo a sua volta. Non mai, in nessun tempo, in nessuna musica, la povertà dell'invenzione melodica è stata tanto completa, irrimediabile, affliggente: nulla, nulla e nulla; ecco la somma delle idee melodiche della giovine Italia. Non c'è una sola melodia vera, una sola che sia un essere caratteristico, organico, vivo. Sono cadenze di organetto, spunti di quelli che si cantano passeggiando, amalgame di reminiscenze, ammollite, sfiancate, spogliate da ogni accento personale di vita vera. Questi compositori hanno una ugual tenace memoria delle loro proprie opere e di quelle dei colleghi, e per serbatoio d' ispirazione hanno una grande marmitta comune, ove ciascuno pesca a suo grado. E questi ritornelli servono loro a tradurre i sentimenti e le passioni più mediocri; i loro argomenti sono di una volgarità uniforme. Essi impiegano la musica ad esprimere ed ostentare una commozione plebea con gran rinforzo di scoppi di voce, di singhiozzi e di tremolo. E non hanno nemmeno la franchezza di confessare che non sono preoccupati che di un grossolano effetto vocale o drammatico: vogliono farsi credere musici. Leoncavallo si crede wagneriano, perchè semina qua e là nei suoi unissoni spaventose stonature, brutali, senza ragione e senz'arte, dinanzi alle quali Wagner sarebbe arretrato. Puccini, lui, è raffinato. La banale romanza delle sue voci;

la sciropposa frase dei suoi violini, l'insipida pioggia di perle delle sue arpe egli le spolvera di ingegnose successioni d'accordi... Sembra una ragazza di quelle che frequentano le birrarie che si dia le aria di una signora: questa trivialità camuffata è più stomachevole che la trivialità schietta ». Così il critico. E il valentuomo si preoccupa della decadenza e della sterilità che da questa invasione di un'arte d'immediato successo può venire alla musica del suo paese e getta un disperato grido d' allarme.

*
* *

Mi duole per lui; ma il consueto acume gli ha fatto difetto. Egli ha spaventosamente confuso i generi. La gloriosa schiera delle opere sullodate non insidia la vita ad alcuno e meno che mai alla grande arte: il suo campo d'azione è tutt'altro. Essa risponde ad un bisogno effettivo e legittimo dello spirito umano; allo stesso bisogno che ha suscitato in letteratura il romanzo d' appendice. C'è gente, molta gente, per cui la verità psicologica, la poesia sentimentale e la sobrietà di stile di un Flaubert o di un Tolstoi sono cose troppe ardue, e che pure ha intenso bisogno di narrazioni interessanti e di commozioni facili ed immediate: per essa è stata creata l'appendice: organismo a cui non si chiede nè verità di casi, nè sincerità di sentimento, nè dignità di arte: si chiede soltanto un vellicamento momentaneo della parte meno sensibile del cervello, un vellicamento che accompagni le ore di ozio e svaghi dalle preoccupazioni del giorno: letteratura che non si prende sul serio e che si getta, trascorso il quarto d'ora, come si butta la sigaretta poi che il suo fumo ci ha piacevolmente aiutato la digestione.

In musica questo genere finora faceva difetto: era una lacuna grave e spiacevole e la giovine scuola italiana l'ha

intelligentemente colmata. Queste opere sono in musica esattamente ciò che l'appendice è in letteratura: la *Tosca* e la *Cavalleria* stanno all'*Orfeo* od al *Siegfried*, come il *Padrone delle ferriere* sta alla *Divina Commedia*. E il parallelo è così naturale che ciascuno può agevolmente ampliarne gli aspetti. Per la rude violenza delle passioni, per la drammaticità dei casi, pel *diapason* elevato dell'espressione verbale, l'uno dei maestri richiama la feconda fantasia, l'interesse non mai languente, i colpi di scena e l'energico dialogo di Saverio di Montépin; l'altro, più eclettico, più vario di influssi, più vellicato di velleità di coltura, induce piuttosto a pensare a Pierre Sales; il terzo, più signorile e corretto, più sicuro nella grammatica e nella sintassi, proclive alla sentimentalità dolcemente falsa, alla commozione facile e convenzionale è proprio il Giorgio Ohnet della compagnia.

Non so perchè dovremmo vergognarci di questo superbo riconoscimento che il mondo intero fa della nostra genialità creatrice, se anche essa si eserciti in un commercio che non è proprio il più alto. Da tempo immemorabile il mondo intero ricorre alla Francia pei romanzi d'appendice, riconoscendone l'indiscutibile superiorità: così pei *feuilletons* lirici ricorre ora a noi. Una volta avevamo il primato nell'esportazione delle ballerine: ora è un po' in decadenza, da che sono venute di moda le americane coi piedi nudi e le fisime di una rievocazione dell'orchestica greca: nessuno ci toglierà il primato della musica amena, poichè possediamo un nucleo di autori che sfida qualsiasi concorrenza.

E dico questo senza ombra di irriverenza. Il romanzo d'appendice è una legittima forma di letteratura: risponde ad un vero bisogno ed ha il compenso finanziario che merita. Richiede doti specialissime e rare, che spesso, anzi quasi sempre, mancano al genio. Mettete Dickens e

Manzoni, Flaubert e Tolstoi a scrivere *La Portatrice di pane* o *Sua Maestà il denaro*, e li troverete con la penna in aria e il quaderno immacolato dinanzi, disperati e forse lacrimosi, come uno scolaretto qualunque, pel quale il tema soverchia le forze intellettuali.

[1908].

LA PICCOZZA E LA PENNA

Se le leggi poste da Ippolito Taine come fondamento del fenomeno estetico fossero esatte, la letteratura italiana dovrebbe vantare una parte cospicua dedicata alla celebrazione delle sue bellezze montane. Il piano ed il colle vanno man mano cedendo la loro poesia pittoresca e la loro pace, insidiati dall'espansione industriale, dai fischi delle locomotive e dalle trombe degli automobili; ogni angolo di spiaggia marina muta l'ombra dei suoi pini scarmigliati nella correttezza da parrucchiere delle *pelouses* e delle *corbeilles* dei giardini d'albergo, il respiro delle onde nel fruscio delle sottane di seta e l'odore delle alighe in quello dei profumi di moda: rimane ancora intatta in parte la montagna, l'alta montagna, la regione delle nevi, delle roccie e dei ghiacciai, dove non sia ancor giunta la goffagine egualitaria e la volgarità sfruttatrice di quei prodigi d'ingegneria che sono le ferrovie elettriche scavate nelle viscere del monte. Se lembo di natura conserva la verginità primitiva atta a suscitare opere di poesia, questo è o dovrebbe essere l'alta montagna.

Ora avviene che noi possediamo le più belle montagne del mondo, che contiamo innumerevoli schiere di alpi-

nisti valorosi, moltitudini di escursionisti zelanti, che vette e ghiacciai sono l'estate e spesso anche l' inverno percorsi da amanti appassionati e fedeli, da menti colte ed intelligenti, da anime ardenti e vibranti d'entusiasmo, e nondimeno non possediamo una letteratura alpina.

*
* *

Bisogna intendersi. Se per letteratura si vuol significare un complesso di relazioni di salite e di descrizioni di regioni, le riviste, i giornali, i libri consacrati alla montagna riboccano: ma se si intende invece l'opera d' arte in cui la visione, la sensazione e la commozione siano riflesse con senso di poesia in una forma artistica, in modo che essa viva di una vita propria per la sua sola bellezza, all' infuori di ogni interesse sportivo e di ogni importanza documentatrice, io mi domando dove sia il libro italiano che possa pretendere questo onore. E sì che non è certo la sostanza che faccia difetto. Nella monotonia della vita moderna pochi istanti possano offrire elementi drammatici quali sono quelli di una lotta rischiosa coll'abisso: in poche altre contingenze la bellezza e lo sforzo sono così intimamente congiunti; le emozioni intellettive così strette a quelle fisiche; la fatica prossima al piacere, e lo scoramento all'entusiasmo; pochi altri campi di lotta sono così circonfusi di bellezza pittoresca e di poesia di mistero, in nessun altro luogo la natura si svela come in questo nella sua maestà sublime ed austera. Ho spesso pensato che un libro di ascensioni potrebbe assomigliare ad un libro di poemi, poemi la cui sostanza eroica non sarebbe frutto di fantasia ingegnosa, ma semplice traduzione dal vero; i cui colori non sarebbero presi a prestito delle tavolozze letterarie di moda, ma attinti alla fresca realtà; in cui gli

elementi della persuasione e della commozione non richiederebbero uno sforzo di genialità, ma rampollerebbero direttamente dalla sincerità della rappresentazione.

In verità la nostra letteratura alpinistica è lontana da questo ideale. Un ingenuo osserverà che il suo difetto di arte può provenire dal fatto che scarsi sono fra gli alpinisti i letterati. Ma sarebbe in errore. Questa sarebbe, se mai, una fortuna. Appunto perchè gli amatori dell'alpe non fanno professione di lettere ci sarebbe da sperare da loro opere di letteratura belle e sincere. I letterati sono, e da noi sopratutto, troppo invischiati in formole abitudinarie per aver occhi puri ed anime ingenue aperte a sensazioni fresche e vivaci: essi strascinerebbero fatalmente fra il candore delle nevi le ciarpe stinte delle eleganze di scuola e mescolerebbero all' aspro sentore dei prati in fiore il profumo melenso delle boccette dei loro fiori rettorici. Nell'antica e togata letteratura italiana è dai non professionisti che si può aspettare una fresca vena di poesia sentita, e fra gli alpinisti nostri che scrivono non mancano gli intelletti colti, le anime intense, gli occhi acuti, le tempre ricche di poesia. Se l' opera d'arte non sorge, non è per difetto di potenza, ma per un errore di indirizzo.



L'alpinista che depone la piccozza e prende la penna, ancora vibrante delle emozioni provate e dell'entusiasmo per la natura alpina, non avrebbe che ad essere semplice e sincero per toccare la bellezza: ma una piccola vanità lo insidia dal fondo del calamaio: la vanità di apparire letterato. Ha in mano la bellezza pura, vergine e nuda, e va attorno a cercare nei libri e nei dizionari cenci e ornamenti per vestirla alla moda: è ricco di commozioni di-

rette, e per avvalorarle va alla pesca nei poeti e nei prosatori di commozioni riflesse: è moderno e alpinista, e sente il bisogno di tirar a mano Virgilio ed Orazio che alpinisti non furono, Dante e il Petrarca che appena appena potrebbero oggi ottenere l'accesso in una società di modesti escursionisti. Questa malinconica smania di coltura si estrinseca nelle epigrafi e nelle citazioni poetiche che accompagnano i nove decimi delle relazioni alpinistiche: epigrafi per lo più di illustri ignoti che dicono verità assai semplici o lontanissime dal soggetto; citazioni dantèsche.

E' indicibile l'amore sviscerato che i nostri scrittori alpini hanno per Dante e non è verosimile la profonda conoscenza che essi dimostrano del sacro poema. Se si dovesse dal loro esempio giudicare la coltura generale del paese, se ne potrebbe concludere che le cattedre e le conferenze e le letture dantesche pullulate come funghi in questi ultimi anni nei più umili centri del bel paese sono perfettamente superflue. Sasso non precipita, stella non luce, rupe non crolla, filo d'erba non muove, rivolo d'acqua non scorre, nube non trasvola senza che rechi tratta per gli uncini qualche terzina dantesca. I più scrupolosi aggiungono tra parentesi l' indicazione del canto e del capoverso, per offrire al lettore un legittimo controllo della loro ingegnosità ricercatrice. Le citazioni dantesche sono uno delle più grandi amarezze nella lettura, che sarebbe così piacevole, dei fasti alpinistici. Io, che della letteratura alpestre sono umile, ma devoto lettore, ho preso per principio di ispezionare dapprima le pagine per vedere se compaia lo spettro fatale delle tre righe corte a mezzo del testo e di non leggere se non rassicurato dall'esame. Vien voglia di dire all'autore: Ma, sì, lo sappiamo che Dante ha avuto per ogni più vario aspetto o fenomeno della natura espressioni scultorie, perfette, inimi-

tabili: ma ora domandiamo a voi un'espressione vostra, umile, semplice, ma vostra e nuova: Dante sappiamo leggerlo da noi.



Basterebbe esser semplici e sinceri, ma in Italia la letteratura è sinonimo di artifizio, e nessun vuole parer ingenuo. Trent'anni sono la letteratura alpinistica era fatta con lenti di ingrandimento. La maestà dell'Alpe e la terribilità sua non erano sufficienti, bisognava magnificarle. Ricordo la descrizione fatta da tre giornalisti della traversata di un agevolissimo colle. Quella pacifica, serena, innocua, igienica passeggiata era descritta con colori che ora sembrerebbero eccessivi per l'Aiguille du Grépon o per la cresta del Furggen: da ogni parte si aprivano precipizi senza fondo; il sentiero largo un palmo era tagliato nel sasso come un gradino in una forma di cacio (tale è la forma tradizionale quanto immaginaria dei sentieri pericolosi, nella letteratura e nella pittura d'altri tempi) e solo l'uomo provato contro le vertigini poteva arrischiarsi a quel passo periglioso.

Da trent'anni ad oggi le cose sono mutate e di molto: hanno assunto anzi l'aspetto perfettamente opposto: allora si esageravano le difficoltà ed i pericoli: ora è venuto di moda palliarli e nasconderli. Gli inglesi, gente fredda e chiusa, hanno fatto relazioni di ascensioni terribili, esponendole come imprese facili e leggere; ed ecco i nostri scrittori assumere il loro tono negletto e sprezzante del pericolo e rendere conto di una salita che comporta un rischio mortale con la tranquillità con cui un buon borghese narrerebbe di essere salito sulla cupola di S. Pietro o sulla guglia del Duomo. Si passano sotto silenzio le ore di sconforto e di paura, i passi più arrischiati, i pericoli più gravi corsi, le angoscie più dispe-

rate. Sembra un nobile sforzo di calma, ed è una mancanza di sincerità che toglie al racconto la misura, la proporzione ed il senso del vero. L'autore vi guadagna in impassibilità eroica, ma la poesia e la verità ne vanno di mezzo.

*
* *

Ma il tarlo maggiore della letteratura alpinistica non è l'iperbole ingenua e nè meno l' impassibilità telegrafica; il tarlo maggiore è l'umorismo.

Perchè mai il racconto di un' ascensione debba esser umoristico è questo un mistero, che spero di decifrare un giorno, ma che da anni affatica inutilmente la mia psiche. La montagna mi è apparsa in tanti anni di esperienza, serena o accigliata, ridente o tragica, ma umoristica non mi è apparsa mai. E nondimeno il fatto è innegabile; la letteratura italiana, unica fra le europee, ignora l'umorismo, l'anima italiana lo capisce poco o male negli stranieri, ma se venga in ballo la montagna l'umorismo imperversa implacabile, inesauribile. Accompagna l'alpinista dall'albergo al casolare, dal casolare alla *bergschrund,* dalla crepaccia alla roccia che servirà di inospite rifugio notturno, dal rifugio al canalone in cui i sassi piovono come i coriandoli in carnevale, assiste al desinare, vigila la discesa: non c'è, Dio guardi, che una disgrazia mortale che possa sospenderne il flusso irresistibile. Allora se ne va, ma per lasciare il posto alla rettorica.

Ognuno è padrone di vedere la realtà con gli occhiali che più ama: nondimeno mi crederei lecito esporre agli scrittori di letteratura alpestre il dubbio che il piglio umoristico non solo non sia il più proprio alla celebrazione della bellezza alpina, ma non risponda nemmeno alla realtà del loro cuore. Io che so come amino la montagna arcigna e malfida, aspra e vendicatrice, io che so come

nelle loro anime essa prenda aspetto di una persona volta a volta nemica od amica, ma sempre augusta e circonfusa di terribilità, io che ho visto tanti di loro scendere da qualche prova, gloriosi, ma esausti e talora cupi e pensosi pel pericolo corso, penso che all'umorismo essi siano schiavi più per una infelice tradizione che per amore. L'umorismo è un elemento artistico da usarsi con infinita parsimonia, senza di che si corre il pericolo di togliere ogni maestà necessaria all'argomento. Potevano i primi passeggiatori dell'Alpe cercare motivi boccaccevoli nelle curve dell'ostessa e trarne piacevolezza di risa, poichè il campo delle loro imprese non si allontanava di molto dall'albergo ospitale, ma il piglio comico è fuor di luogo quando al giuoco si mette per posta la pelle, e la battaglia avviene in circostanze che s'avvicina più al dramma che alla farsa.



Questo ho pensato tante volte guardando all'alba e al tramonto il Cervino ed il Rosa, il Petit Dru o l'Aiguille de Peteret, sublimi nelle loro solitudini ghiacciate, ed ho vagheggiato una letteratura alpina che, invece di rappresentare l' individuo che sale e di renderlo umoristico col racconto dei calzoni in cui si è fatto uno spacco o della conserva che si è sciolta nelle tasche, mettesse nel primo posto la montagna che respinge con tutti i mezzi l'audace, lasciasse la formica per evocare il gigante e ne rappresentasse come cosa viva l'anima petrosa e inviolata; una letteratura che fosse poesia e pittura e sapesse dipingere i colori inimmaginabili e suggerire le ore di splendore e di pace quasi sovrumane, che non nascondesse con sotterfugi il timore e lo scoramento, gli istanti tragici e mortali, ma li rappresentasse nella loro realtà, con satto senso di chiaroscuro; una letteratura che, sfron-

dando l'alpinismo da tutte le futilità della novellistica amena e da tutte le compiacenze sportive, fosse celebrazione religiosa della purità della bellezza e del mistero dell'Alpe.

Ma, ora che ci penso, qualche cosa di simile fu già fatto. Mi è occorso di leggere qualche relazione alpinistica in bello stile d'annunziano con pompa d'aggettivi e di frasi *Laus vitae,* ed ho visto con terrore l'ombra del Superuomo sedersi in cattedra sulla vetta, non ostante l'angustia dello spazio, per tenere una concione. No, in verità, preferisco lo stile antico, Tartarin, l'umorismo e le immarcescibili curve dell'ostessa.

[1908]

L' ARTE DI CELLULOIDE

Su lo scorcio del secolo scorso si accese una disputa grave: qual fosse l'uomo o la cosa o l'idea chiamata all'onore di conferire il proprio nome al secolo morituro. La cronologia e la storia si giovano di tali designazioni: i secoli, non meno delle scatole verdi dei notai, hanno bisogno di un'etichetta. Si sa che il Cinquecento è il secolo di Leone X, il Seicento quello del Re Sole, il Settecento quello dell'Arcadia: designazioni arbitrarie, irrazionali, false, ma eminentemente mnemoniche, e come tali possentemente educative. Sarebbe l'Ottocento il secolo del vapore o di Herbert Spencer, dell'elettricità o di Riccardo Wagner? I patrioti italiani, che non dormono, affermarono senza ombra di dubbio che sarebbe il secolo di Giuseppe Verdi. La questione non fu risolta, e di essa avrà ad occuparsi la posterità, ma nessuna dubbiezza essa avrà nel nominare il secolo nuovo. Se a dare il nome ad un periodo di tempo è chiamata la creatura o l'idea che maggiore influenza ebbe sugli spiriti, che più profondamente dominò l'esistenza umana, si può anticipare fin d'ora il giudizio: il secolo attuale non potrà ricevere che un nome: non sarà cioè nè il secolo di Marconi, nè di Santos Dumont, nè delle suffragette, e nè meno il secolo

del busto *refouleur* o di Gabriele d'Annunzio: sarà semplicemente il secolo del cinematografo.

Poichè nessuna opera d'arte, invenzione scientifica, tendenza economica, speculazione ideale, forma di moda potrà contendere per vastità di azione, profondità di penetrazione, universalità di consenso con l'umile cassetta di legno di cui un disgraziato, eretto su di un trespolo nell'ombra di un retrobottega, gira la manovella, e nella quale si svolge con un ronzio di arnia popolosa l'interminabile nastro di celluloide seminato di microscopiche immaginette.

*
* *

Come una striscia di polvere pirica sparsa ai quattro venti e accesa a l'uno dei capi, il cinematografo si è diffuso con velocità spaventosa per il mondo, ed ha invaso i recessi più impervi. Potrete forse scovare a furia di sforzi e di tenacia caparbia qualche angolo perduto in cui non fiorisca la pianta parassitaria della cartolina postale, ma alcuno non ne troverete in cui non risuoni il ticchettio di orologeria delle ruote dentate di un cinematografo. Si citarono in altri tempi come esempi inauditi di penetrazione pacifica della civiltà in contrade selvagge, il nome di un lucido inglese scritto sopra la sacra roccia di un ipogeo egiziano all'altezza della terza cateratta del Nilo, o la scatola di latta di biscotti adorata come un feticcio prodigioso da una tribù della Papuasia; ma il cinematografo ha compiuto ben altri prodigi: io sono certo che esso, messo in azione con olio di tricheco, allieta, mentre scrivo, le lunghe veglie degli eschimesi nelle capanne di ghiaccio della Baia di Baffin e dei Ciutci della Nuova Siberia, o facilita le digestioni laboriose degli antropofagi della Tasmania o del Baghirmi. Differenze cutanee, suntuarie, etniche, estetiche, giuridiche,

sociali, cedono dinanzi alla solidarietà nel sacro culto dello schermo di tela e del cono di luce. Si potè anni sono convocare a Chicago un congresso di tutte le religioni, e dicono che fu spettacolo capace di fare scorrere le lagrime dalle ghiandole lagrimali più inaridite ed indurate dalla miscredenza, ma nulla sarà più commovente della scena di fratellanza umana data da un prossimo congresso di cultori del cinematografo.

I filosofi hanno finora disconosciuto l'importanza del fenomeno: lo hanno sdegnato come la semplice diffusione di un divertimento volgare; non hanno visto che è più denso di filosofia sociale di un'*enciclica rerum novarum*.

La storia del cinematografo ha due stadi nettamente distinti e quasi antitetici: fu dapprima ingegnosa e fedele ricomposizione meccanica della realtà in movimento, una realtà un po' tremula di infanzia malsicura, e malata di una strana malattia cutanea, come di una eruzione di bolle luminose, ma realtà sincera, e come tale piacque agli spiriti colti ed agli artisti, ma non fu troppo gustata dalla folla: l'amore sviscerato della folla nacque quando esso abbandonò la realtà e si fece artificio, quando coi sussidi della fantasia, dell'illusione scenica, della mimica, della truccatura contraffece la natura: creò farse e tragedie, idilli e commedie, visioni e misteri, quando si pose, cioè, sulle stesse vie dell'arte, quando ne divenne il sostituto a buon mercato.



Il carattere più spiccato della civiltà moderna è la creazione dei surrogati. Fra i diamanti di carbonio puro e quelli di silicato di piombo non v'è differenza sensibile pei profani, tanto è vero che le aste e le liquidazioni giudiziarie riserbano spesso sorprese spiacevoli ai credi-

tori ed agli eredi : fra le fibbie, i pendenti, gli spilloni cesellati da un artista e quelli che ostentano per una lira e pochi centesimi il loro scintillio seducente dai coni giranti dei negozi a prezzo fisso, dietro i cristalli stellati di lampadine elettriche colpite da epilessia, non vi è differenza estetica proporzionata all' abisso del costo: è più dal viso che dalle stoffe che possiamo oramai distinguere una sartina che ha speso una quindicina di lire e molto fiato di apostrofi energiche presso il bancherottolo all'aria aperta, dalla signora che mediterà affannosamente sulle tre o quattro cifre, senza contare i decimali, della nota scritta in termini francesi e stemmata di un qualche monogramma reale. E' la tendenza egualitaria, che prima ancora del trionfo del collettivismo in potitica, tende al pareggiamento estetico ed edonistico delle gioie e delle vanità: è essa che vuol fornire a tutti, almeno in apparenza, la stessa somma e la stessa forma di piaceri; e poichè i piaceri non esistono di per sè, ma sono il frutto dell'illusione nostra o il riflesso dell'invidia altrui, li fornisce in realtà. L'arte e l'eleganza furono un tempo cose aristocratiche, a cui si poteva giungere soltanto con la cultura, con la nascita e con la ricchezza: ora esse sono messe alla portata di tutte le borse; anzi, di tutte le borsette, da quelle catenate di oro e di argento a quelle altre di metallo giallo e di nichel.

Fra tutti questi surrogati in cui si appunta il genio inesauribile e mirabile dell' industria moderna, non c' è elemento più duttile, agile, destro a plasmarsi in tutte le forme ed a tramutarsi in tutte le nature dell' umile prodotto della pasta di legno, trattata con acido nitrico ed impregnata di canfora : del celluloide. Nel suo parere e non essere, nel suo ingannare con lucida disinvoltura, nel suo docile piegarsi a tutte le occorrenze, esso è veramente simbolo della mentalità e della vita moderna. Assai

più del modernismo biblico, che rovesciando i dogmi come un vecchio guanto rinsecchito, li rende morbidi e pieghevoli ai bisogni dell'oggi, assai più del socialismo riformista, che col pacifico contatto di persuasione orale dirime magicamente i conflitti per la libertà del lavoro, il celluloide è un apostolo di conciliazione fra le classi e le fedi, un cospicuo creatore di benessere e di pacificazione sociale. Esso fornisce una gioia pura e senza rimorsi a quanti, e più a quante, non possono procurarsi l'avorio e l'agata, lo smalto e l'ambra, la tartaruga e il corallo: lenisce il dolore per la perdita di un pettine caduto dietro un sofà in un istante di agitazione, in qualche sito in cui non è agevole ritornare; fa considerare con tranquillità morale la rottura di una stecca di un ventaglio sbattuto imprudentemente in un moto di dispetto contro la balaustra di una terrazza; rende meno grave il dono di un chicco di una collana, che verrà conservato religiosamente come purissima ambra del Baltico in fondo ad un cassetto, fra un guanto ed una giarrettiera; consente anche alle gole più umili di adornarsi di un cammeo antico, che non sarà inciso da quel Pirgotele che intagliò il suggello di Alessandro, ma che potrà impunemente cadere in terra senza andare in frantumi.

Il miracolo operato nel campo materiale delle chincaglierie, il celluloide lo ha pur compiuto in quello ideale dell' arte e della commozione. Come la duttile pasta ha provveduto il facsimile dell' adornamento lussuoso, la strisciolina elastica e trasparente che porta su di sè disseccata in stasi infinite la grottesca anatomia del movimento, ha fornito il succedaneo a buon mercato delle faticate costruzioni del genio: della commedia e del dramma, della tragedia e del poema: col sussidio del fratello in democrazia, il grammofono, sostituisce anche l'opera in musica.

Li ha sostituiti, e li strappa dal loro soglio, perchè la visione cinematografica ha superiorità incontestabili. Per provocare la commozione della folla anche il più sbrigatìvo dei manipolatori di drammi da arena era pur costretto ad una certa fatica di trapassi verbali per la concatenazione logica degli avvenimenti. Il cinematografo ha alleggerito l'azione scenica da questo peso: ridotta al suo puro schema drammatico, essa trasporta lo spettatore con la velocità di un automobile dalla causa all' effetto : egli non ha più da correre a leggere l'ultima pagina del romanzo, o da aspettare con impazienza la scena finale del dramma per sapere lo scioglimento della favola. Dell' azione non è rimasto che l' intreccio, il che è a dire l'unica cosa che interessi i novantanove centesimi di coloro che aprono un libro ed entrano in un teatro. Ciò che prima richiedeva da tre a quattro ore di seduta penosa, con privazione del sigaro, noia di intermezzi interminabili, fastidio di orchestrina stonata, si ottiene in pochi istanti. Le gesta del più fantasioso dei delinquenti sono sbrigate in cinque minuti. In cinque minuti il ladro può entrare nella casa di campagna, uccidere la serva, legare un asciugamano al collo della padrona, svaligiare la cassaforte, fuggire dalla finestra, esser acciuffato dai gendarmi, tradotto in prigione, giudicato dalle Assise, trasportato alla nuova Caledonia, può segare le sbarre del carcere, evadere dal penitenziario, rivoltellare i guardiani, vagare nelle foreste vergini, assassinare un viandante, sfuggire all' inseguimento dei *cow-boys*, essere colto col *lazos* come un cavallo riottoso, venir linciato ad un albero.

*
* *

Ma c' è di meglio: nell' arte scenica di altri tempi gli avvenimenti si svolgevano col ritmo naturale della vita:

tutt'al più si poteva affrettarne la soluzione, saltando qualche mese, anno, lustro, decennio da un atto all'altro. Ma ora, imprimendo agli aspi del cinematografo una velocità conveniente, gli avvenimenti stessi si svolgono con velocità fulminea: la gente si muove, gestisce, agisce come pervasa da una quintessenza di vita: un' ora passa in un secondo, due o tre mesi in pochi minuti: all'occhio non è concesso che il puro tempo necessario per percepire l' azione: col minimo mezzo di attenzione si raggiunge la massima somma di commozione. Il cinematografo potrebbe a buon diritto assumere per emblema quello stesso simbolo usato dalle case americane, produttrici di estratto di carne: « un bue in una pentola ». Al fatto umano sono state tolte le cose inutili alla nutrizione intensiva: le ossa, la pelle, i muscoli, i nervi, le corna, le unghie, i tendini: non rimane che un po' di sedimento salato in un vasetto: l' intreccio: e non c' è nemmeno bisogno di scioglierlo nell'acqua come il cucchiaino di estratto; lo si deglutisce tale e quale: l'acqua la si aggiungerà all' uscita: il brodo lungo lo si farà con agio nei commenti, tornando a casa. Poichè la visione cinematografica abolisce la noia del pensiero, sopprime la fatica del ragionamento, inibisce il controllo logico dell' istinto; nessun accorgimento geniale potrebbe riuscir più persuasivo del suo realismo fotografico: essa è reale nella falsità e falsa nella realità; concilia cioè i due termini antitetici della rappresentazione estetica: il carattere e l' ideale; è la forma suprema dell' arte democratica e socializzatrice, depurata d' ogni aristocrazia feudale di pensiero, d' ogni preziosità decadente di espressione, d'ogni astrusità di simbolo, dell'arte messa alla portata di tutte le intelligenze e di tutte le borse, contingente e trascendente, universale ed eterna.

Grave è perciò il torto dei critici drammatici, dei drammaturghi e degli attori che protestano contro l'invadenza

del cinematografo e si dolgono che le sale buie e disadorne del nuovo culto si stipino di folla che diserta quelle illuminate e sfarzose dell'antico rito scenico. Ma pregno di insegnamento e di rampogna è il mònito che loro viene dall'adesione sincera ed entusiastica che alla magica macchinetta ha dato un grande artista. Il divino Gabriele non poteva rimanere estraneo e indifferente a questo supremo rinnovamento dell'arte: egli che « va verso la vita », egli che ha preso per emblema della sua attività il « o rinnovarsi o morire », egli che ha scritto di sè: « tutto fu ambito e tutto fu tentato », egli che nella sua multanime anima ha invidiato il gesto di colui che aggioga il toro e di quegli che intride la farina, invidiò il gesto assai più rimunerativo di chi gira o fa girare la manovella del cinematografo. Egli che aprì nuovi cieli alla pittura col favoloso quadro delle Parche dipinto pel *Salon* di Parigi, egli che fornì con l'Acqua Nunzia l'ambrosia pel mattutino lavacro ristoratore alle sue esauste lettrici, egli che col teatro d'Albano provvide alfine alla Musa tragica la sede degna, che con la ruota elastica per automobili mise gli *chaffeurs* al riparo delle *pannes* fastidiose, annunzia ora la rieducazione dell'anima popolare con gli impacchi taumaturgici dei miti di celluloide. Per verità a questo ideale d'arte cinematografica il poeta già si era avvicinato nella sua ultima opera *La Nave*. In essa già si avverte chiaramente il predominio trionfante dell'azione sull'espressione. La vociferazione verbale, se è apprezzata alla lettura dalle menti raffinate dei letterati, non ha sulla scena, per la sua astrusità semasiologica, altro valore per gli spettatori plaudenti che quello di un rombo sonoro, facilmente sostituibile col fragore della ruota di legno piena di sassi che dietro le quinte simula il tuono. Non era questa che una forma transitoria: vedremo presto il tipo puro. La dignità tragica ed il mi

stero mitico entreranno col poeta nel cono di luce evocatore di immagini. Non più soltanto la serva che spenna il cappone e nasconde il caporale nella cassa della biancheria sudicia, l'attendente che lascia scappare di gabbia il canerino e lo sostituisce con un anitrotto, il prete che insidia la cameriera e si trova in mutande nella via: vedremo in veste da camera Numa in colloquio con la Ninfa Egeria, e San Francesco a cui il lupo pone nella palma la zampa. Grazie alla rapidità meccanica dell' ordigno moderno, tutto il ginepraio di parentele dell'Olimpo ellenico sarà dipanato in cinque minuti: le astrusità della filosofia indiana, il mistero bramanico della metempsicosi e quello buddistico del nirvana diverranno plasticamente tangibili e comprensibili anche alla psiche del pompiere di servizio e del negro in giacchetta scarlatta che distribuisce il programma.

*
* *

E già i segni annunziatori di quest' alba gloriosa appaiono all' orizzonte. Già il cinematografo si volge alle supreme creazioni della fantasia umana: già è comparsa nella magica striscia Amleto, depurato dalle esorbitanze verbali di Guglielmo Shakespeare, già Don Giovanni mette in ogni sera nel sacco, senza fatica di fiato, le sue mille e tre amanti: vedremo presto, senza dubbio, Tristano e Isotta tracannare il filtro e dimostrarne tacitamente, con cinematografica rapidità, gli effetti. Riccardo Wagner è morto troppo presto: gli è mancato questo supremo strumento di evocazione: con l'aiuto del nastro trasparente e della lampada ad acetilene avrebbe girato l' unico scoglio della sua opera colossale: la lunghezza. In un quarto d'ora gli dei e gli eroi sarebbero sorti dall'informe fluttuare delle cellule vaganti e precipitati nell'ombra misteriosa del crepuscolo. Mancherebbe la musica,

ma per i più farebbe lo stesso. O anche se ne potrebbe fare un *pot-pourri* cinematografico, un brodo ristretto musicale. Quanti wagneriani proverebbero per la prima volta un qualche piacere sincero! Il maestro di Lipsia diverrebbe quasi degno di sedersi accanto al Puccini, persino agli occhi degli editori di musica.

[1908].

PATERNITÀ FEMMINILI

Giorni fa i giornali ci diedero l'abbozzo gustoso di un piccolo scandalo letterario. Una scrittrice parigina, nota per numerosi romanzi di non piccola audacia di parola, una romanzatrice che per i suoi meriti letterari era stata ad un pelo dalla gioia di poter mettere fra le gale del suo *corsage* anche il magico *ruban rouge* della Legione d'onore, e che lo aveva perduto per un'imprudente dichiarazione di scetticismo cavalleresco, era accusata di non essere che il prestanome dell' autrice vera, e l'autrice vera sarebbe stata una bellissima ed elegante signora, che vive in una soleggiata città marittima di un paese vicino. Il caso era altamente drammatico: ma quanti pregustavano le emozioni di un nuovo giudizio di Salomone furono amaramente delusi. Il magistrato non ebbe d'uopo di intervenire; non ebbe a prendere tragicamente in una mano uno dei volumi di controversa proprietà e dall' altra il tagliacarte e di attendere il grido disperato erompente dalle viscere veramente materne, per decidere sulla legittima autrice dei suoi giorni: il dibattito non giunse a questi estremi; nessuna irosa ingiuria fu scambiata, nessuna minaccia fu intesa. Le due contendenti, per quanto fosse in gioco la loro rispettiva buona fede ed onoratezza, serbarono una calma sublime. La celebre scrittrice parigina, a coloro che le riferivano esi-

stere una signora che da anni si diceva autrice dei romanzi di lei, rispose con un sorriso: davvero? Che strana cosa! La presunta autrice che da anni regalava alle amiche i romanzi dell'altra, firmando le dediche col proprio nome, rispose agli intervistatori che avrebbe parlato un giorno: e poi si corresse dicendo che non aveva nulla da dire, e nessun desiderio di sollevare uua tale questione.

Navighiamo dunque più che mai nel mistero, e dinanzi ad un così dignitoso ed unanime accordo per mettere le cose in tacere, è da credere che non ne vedremo mai sollevato un lembo. La cosa è grave, perchè viene a circonfondere di nuove diffidenze quella cosa già così inquietante per natura che è la creazione letteraria femminile.

*
* *

Che l'arte fatta dalle donne sia per nove decimi opera degli uomini è cosa risaputa da tempo ed universalmente accettata come appartenente all' ordine delle cose naturali. Non c'è giuria d'accettazione di mostra d' arte la quale non sappia che le tele firmate con nomi di desinenza femminile non sono in massima parte uscite dalle « mani di fata » care ai cronisti dei giornali, ma bensì dalle unghie mal limate del professore. Anzi uno dei piaceri più acuti della critica d' arte è di indagare come la genialità di un artista si svolga più libera sotto mentite spoglie che non in causa propria. Ci fu un tempo a Parigi un illustre pittore il quale soleva dividere la sua produzione artistica in due parti, quella firmata col proprio nome e quella segnata col nome della sua modella ed amante: sdoppiamento di personalità universalmente noto ed accettato.

Districarsi in questo difficile ginepraio della paternità femminile non è agevole: direi che a trovare il bandolo della matassa, più che i caratteri estetici dell'opera gio-

vano quelli dell'autrice. Se la donna geniale è vecchiotta, se porta i capelli grigi tagliati corti e i calzoni, come Rosa Bonheur, si può credere, non con assoluta certezza, ma con alquanta presunzione di verità che sia essa stessa l'autrice delle proprie opere. Ma se è giovane, se è bella, se è elegante, se è mondana e amata ed amante, ogni affermazione recisa sarebbe per lo meno imprudente.

Non è detto che la capacità geniale debba essere necessariamente connessa ad una mancanza di attrattive fisiche; ma è pur vero che i corpi irreprensibili albergano di rado i grandi cuori e le *ondulations Marcel* ombreggiano non troppo frequentemente i possenti pensieri creativi. La diffidenza è adunque legittima, sopratutto quando, come è ora il caso nella società elegante parigina, la creazione artistica e letteraria è un titolo ambìto, una cosa *bien portée* proprio come un *kolbach* di piume o una *charlotte* di trine. Un tempo l'attività letteraria femminile era sopratutto retaggio delle donne anglosassoni, e le autrici feconde e famose erano povere vecchie signore alle quali la fama giungeva di solito coi capelli bianchi e con l'uso degli occhiali: vecchie zitelle dimenticate che dal fondo di una città di provincia descrivevano con molto contorno di fette di .pane spalmate di burro le tempeste immaginarie di una vita che non avevano conosciuto e le ebbrezze amatorie che erano loro state negate dalla sorte, misere larve umane che lasciavano a metà una scena di passione per preparare il pasto alla dozzina di gatti o di papagalli, unico conforto della loro solitudine. Le razze latine hanno trasformato questo austero e malinconico sacerdozio in una brillante e piacevole milizia. Le autrici parigine : letterate, pittrici scultrici, potrebbero spesso concorrere ad un premio di bellezza, se non ad uno di virtù. Non c'è mondana famosa che arresti oramai i suoi desiderii all'automobile:

ognuna ambisce la fama artistica; e coloro che non avrebbero che ad atteggiare le labbra ad un sorriso per conquistare tutti i cuori, scelgono invece la lunga e difficile via della seduzione letteraria: Liane de Pougy, se non scrive, pubblica per lo meno romanzi.

Si capisce che la diffidenza aumenti e che la maldicenza si eserciti con voluttà: in un romanzo aristofanesco Pierre Weber ha fatto l'iconografia della pittrice titolata, amica dei ministri della pubblica istruzione e favorita di commissioni dallo Stato, la quale « dipinge quando le altre si coricano e si corica quando le altre dipingono »; ma la maldicenza non risparmia nemmeno le dee maggiori dell'Olimpo letterario; non ha risparmiato nemmeno quella contessa di Noailles che nella deliziosa vanità sensuale dei suoi versi ha recato un accento di femminilità presumibilmente autentica, e favoleggia di aiuti amichevoli che le soccorrerebbero nella compilazione dei suoi romanzi. Oramai non si sa più a chi credere: persino le fame più serie sono sacre al morso del sospetto, e gli studi più austeri insidiati dall'insinuazione. Io avevo sempre ammirato la profondità di visione, la solidità di documentazione, l'eleganza di espressione di quel prezioso contributo agli studi letterari che è la *Storia della poesia barbara nella Repubblica di San Marino*, d'una spirituale, elegantissima e bellissima signora; ma un giorno che ne discorrevo con un collega amico di lei, manifestando il mio stupore e la mia ammirazione che fra le occupazioni della mondanità che la reclamano ella avesse trovato il tempo di indagini così severe, il collega, ridendo, trattomi in disparte, mi disse in un orecchio: « Sai, per verità, il libro l'ho fatto io... » E non fu tutto, perchè qualche tempo dopo due altri colleghi e successori del primo nell'amicizia dell'autrice mi assicurarono, ciascuno per proprio conto,

naturalmente, che il libro l'avevano fatto loro. Cosicchè per prudenza io cessai le indagini, atterrito della complessità di quella collaborazione.

Ma finchè le donne si facevano fare i libri dagli uomini, professori, amici od amanti, finchè li compravano belli e fatti dai mercenarii anonimi, qualche mezzo intrinseco d'indagine v'era pur sempre per scoprire la verità. Ci sono è vero, molti letterati che scrivono con frasi da donna, ma v'è pur sempre nella letteratura femminile, pur sotto le assimilazioni e le dissimulazioni sapienti, un momento in cui la donna mostra il suo adorabile *bout d'oreille*; sarà un aggettivo, sarà un punto esclamativo, saranno puntini reticenti, sarà magari, anzi appunto, un'ostentazione di brutalità virile, una franchezza senza tatto, un'audacia senza misura; ma c'è, e ricercarlo è un piacere acuto. Ma se le donne si mettono a cercare aiuti nel loro stesso sesso, siamo perduti: ogni indagine critica sulla paternità diventa impossibile: non solo perchè viene a mancare un padre degno di questo nome, ma perchè le donne si rassomigliano tanto, che in certe condizioni di coltura e di ambiente scrivono tutte nello stesso modo, fanno dire ai loro personaggi le stesse parole, adoperano gli stessi artifizi.

Perciò il mistero non sarà dilucidato: ma pur così in embrione non lascia meno intravvedere un ammirabile, nuovo e stupefacente caso di solidarietà femminile. Che ci sia una donna che si faccia bella colla penna non sua, si capisce; ma che ce ne sia un'altra che possa assistere al trionfo delle proprie creature spirituali, e vederne cadere i frutti e gli onori nel grembo altrui, e tacere, è fortezza d'animo, disinteresse estetico, amore della bellezza pura che in una donna sfiorano l' inverosimile.

[1909].

ASPASIE MODERNE

« Lo scopo di questi piccoli libri — dice la signora Jane Catulle Mendès in questo *Chez-soi*, primo di una serie di « Piccole confidenze » — è di fissare certi accenti della sensibilità del pensiero moderno, delle inquietudini e delle incertezze delle coscienze odierne, tormentate da un bisogno di progresso. Forse il caso permetterà di intravvedervi per riflesso, e senza che io abbia mirato ambiziosamente a questa ardua mèta, qualcuno degli immutabili sentimenti umani che i secoli mascherano senza alterarli ».

Come si fa a rimanere indifferenti dinanzi a così lusinghiera promessa? Ho dunque letto volentieri il libriccino che certe male lingue mi avevano additato come scandaloso. Certo quei maliziosi lettori mi avevano ingannato: avevo davanti un libro sottilmente filosofico: e vi ho cercato fiduciosamente gli accenti della sensibilità e del pensiero moderno, delle inquietudini e delle incertezze della coscienza odierna, nonchè gli immutabili sentimenti umani.

Ho avuto il conforto di trovarmi sino dalla soglia dinanzi ad un libro eminentemente femminile. Ci sono nella letteratura moderna alcune sedicenti donne, uomini in gonnella, che scrivono versi e prose egregie: ma che farci? non ci interessano: non sono in genere che il no-

stro riflesso o la nostra contraffazione: quando una donna prende la penna in mano vogliamo trovare nelle sue parole i veri caratteri della femminilità. E le vere donne non mancano nella letteratura moderna. Quando la contessa di Noailles dice in un verso che il cielo era *tendu comme une étoffe,* io non ho più alcun dubbio che le sue belle poesie non siano opera sua; quando aggiunge che era *pâle et fardé,* io gioisco dal più profondo del cuore, essendochè solo una donna può applicare ad un cielo la sottile immagine del belletto.

La poetessa Jane Catulle Mendès non è da meno, anche quando scrive in prosa e si accinge alla difficile impresa di lumeggiare certi accenti della sensibilità, ecc. ecc. Anche in questo austero campo ella ha bisogno di *causer chiffons:* non ci manca nemmeno l'altro inevitabile carattere della vera femminilità: il discorso dei domestici, bisogno e delizia di ogni legittima creatura muliebre, letterata o non letterata.

*
* *

Il *Chez-soi* della signora Jane, è concepito tragicamente. È o vorrebbe essere la tacita e terribile lotta fra una bella creatura agognante alla vita e quella vecchia megera che è « Madame la Solitude », come ella la chiama, spettro incombente che vi attende in ogni angolo della casa deserta: « malvagia vecchia insinuante, beffarda, che mormora impercettibimente, come una fattucchiera, o anche impalpabile bestia crepuscolare dalla fronte bassa e vellosa, dagli occhi fascinatori, che agita silenziosamente ed incessantemente le sue ali di ragnatelo »; ma da donna intelligente qual'è, la signora Jane ha trovato il rifugio: il gabinetto di toeletta. Ella assicura che quando una donna è davanti allo specchio e si occupa di sè, sopratutto se accentua e si allunga i soprac-

cigli col nero di Kohl stemperato su uno spazzolino minuscolo a dorso di ebano, non è mai sola, ed è questa la prima delle intuizioni filosofiche che ornano il suo saggio, e forse la più profonda. Ma oltre alla tavola di toeletta ed al nero di Kohl si possono trovare altre armi contro la Signora Solitudine: un cagnolino, per esempio. Lo avevano già scoperto infinite altre persone e il professor Bergeret ne aveva fatto l'elogio incomparabile e definitivo. Ma il povero Riquet del malinconico filosofo tradito dalla moglie, era un misero paria, un umile bastardo che non aveva al suo attivo che lo sguardo umido e buono dei suoi occhi tristi: una illustre poetessa è obbligata a maggior stile. Nick, il cane della signora è di finissima razza spagnuola. Ed è una creatura straordinaria « delicata di salute quanto di cuore ». Non gode buona salute che a Parigi, in un appartamento ben riscaldato, ed a condizione di non uscire che in carrozza. « L'aria aperta lo raffredda, ed i suoi nervi non sopportano il mare ». Se il clima non gli va « cade malato e perde il pelo » che si trova poi « spiacevolmente sparso sui tappeti e sulle vesti ». Allora assume « l'aspetto compassionevole di un giovane di buona famiglia, calvo e caduto in miseria, i cui abiti sdrusciti vi impietosiscono e vi annoiano ». Ma non sono queste le sole rare caratteristiche dell'incomparabile creatura. Essa è « affettuosa sino alla nevropatia e sino al più inverosimile idealismo ». Nick ha un sovrano disprezzo per tutti gli individui della sua razza, compresi quelli dell'altro sesso. In ciò « si impone un riserbo che certo non avrei mai pensato ad esigere da lui... non ha alcuna velleità di matrimonio o di unione passeggera. Senza alcun sforzo resta verginale ».

Ma lo spazzolino del belletto, per quanto a dorso d'ebano, ed un cane, per quanto spagnuolo e vergine, non bastano a consolare una solitudine. Un buon rimedio è di leg-

gere a pranzo, sopratutto, per esempio *Forse che sì forse che no* di Gabriele D'Annunzio. Ma siccome una macchia di salsa sarebbe un'orribile cosa, la poetessa protegge gelosamente cou la mano il sacro volume dalle distrazioni della cameriera. E giunti a questo punto, bisogna ben parlare della cameriera. Tinetta ha vent'anni, è alta, sottile, bianca, pulita, con un viso grave e volto all' insù. È testarda, ma seria. In fondo, una brava ragazza che finora non ha avuto fortuna..... Sono caratteri che si incontrano in infinite altre cameriere, ma la poetessa non ci ha colpa. È più facile scoprire un cane spagnuolo idealista e vergine che una cameriera eccezionale.

Quando una poetessa ha da vincere la megera Solitudine, può trovare conforto nello sdraiarsi sul divano fra una catasta di cuscini e guardarsi le mani inanellate, sopratutto quando le gemme sono come quelle della poetessa, le quali si annoiano se non le si portano. Ella assicura che due turchesi « agonizzano » quando sono un po' neglette, e due acquamarine prendono l'aspetto di occhi di sirene torbidi di lagrime. Ce n'è una che è un po' velata da uno spolvero di polvere di riso. Ella la umetta con la punta della lingua. E la povera perla riconoscente « scintilla per ringraziarmi ». « Quanto soffrirei se le gemme non avessero piacere di stare sulle mie carni ! » Sarebbe un gran dolore. Ed è certo uno dei più profondi pensieri moderni, ed un indice prezioso delle « inquietudini ed incertezze delle coscienze odierne, assillate da un bisogno di progresso ». Per fortuna c'è il conforto di sessantaquattro cuscini. Hanno tutti la loro storia : una storia sentimentale. Che cosa non può vedere una poetessa nel raso o nel velluto di un cuscino ? In uno la poetessa vede tutta la Venezia del Cinquecento, galere, ori, ciurme, infiniti anelli del mare « arrugginiti » dal sale marino, sirene morte, Desdemona che piange... ; in un altro i mosaici

bizantini, Tiziano, Veronese, la dogaressa Morosini, nonchè le scarpe d'argento con perle regalate da un cardinale ad una bella... in un terzo tutta la Cina, in un quarto tutta l'Arabia, in un quinto tutto il mare... un ultimo poi ha una storia che non si deve raccontare.

*
* *

In questo meraviglioso ambiente càpita un giorno il divino Gabriele. In principio è una delusione: il poeta posa, parla il francese non senza accento, dice cose punto peregrine, si fa fare una ramanzina per aver adoperato la parola « lussuria » che non è di buon gusto impiegare dinanzi ad una signora: il colloquio minaccia di finire senza l' atteso lirismo. Per fortuna il Cielo viene in aiuto al poeta ed alla poetessa come un buon macchinista esperto dei bisogni della coreografia. Scoppia un temporale, e nel salone oscuro i lampi gettano sprazzi di luce, passano come « Valchirie dalle corazze zebrate di fiamma, come annunciatrici terrene di misteri celesti ». Ed allora da quell' elettricità celeste il poeta è galvanizzato. Si alza, passeggia per la stanza e parla « alla caccia dell' ignoto. Il suo viso pallido, i suoi occhi dilatati e scintillanti sono stranamente ardenti. Un potere irradiante precipita o arresta il suo respiro, come per permettergli di condensare e di espellere una rivelazione di un duplice senso, come l'acqua ed il fuoco, come la luce e l'ombra. Egli esprime l'Impossibile, lo fa *planer* su di noi. Lo si direbbe un sublime uccello di preda nella piena distesa delle ali. Questa presenza è così tangibile che pare di sentire le sue ali sbattere come redini maneggiate da qualche furioso profeta della bellezza ». E la poetessa si estasia nella dolcezza di sentir « finalmente crollate le

15

mura ancestrali erette fra lo spirito dell' uomo e della donna... ».

D'Annunzio ha aperto la sfilata. Compaiono le amiche e gli amici della poetessa, tutte persone vere, ci avverte nella prefazione, delle quali ella ha soltanto velato i nomi e le figure. La signora Solitudine deve esser stata messa alla porta. Si intreccia un dialogo nel quale si parla naturalmente di tutto, dall'*entrave* a Nietzsche e Gobineau. Ma per quanto alto il dialogo non somiglia a quello del Convito di Platone. Se dovessi cercargli un riscontro classico, direi che ricorda piuttosto il famoso banchetto di Trimalcione nel *Satyricon* di Petronio Arbitro, tanto sono scabrose le cose che vi si raccontano. Infatti le conversazioni si appuntano abilmente attorno ad una persona, ad una illustre scrittrice, e lo sviluppo dell'episodio, mostra chiaramente che il libro è stato scritto per giungere a questa scena calcolata.

Le donne sono terribili quando nell'intimità di un salotto parlano di un' amica comune; ma quando le letterate parlano di una collega e rivale fortunata, l'arte della stroncatura raggiunge inverosimili altezze. Quell'assente è ghermita fra le unghie affilate, torturata con compiacenza raffinata, messa in pezzi, demolita come autrice, qualificata di simulatrice, di copista, di falsaria, di diffamatrice della femminilità: « i suoi libri sono più malsani di quelli delle collezioni segrete, ed ella è più nefasta che una franca prostituta ». E quando è demolita come autrice, il gentile consesso passa a considerarla come donna. E allora...

No; le signore che non ammettono che si pronunzi dinanzi a loro la parola « lussuria » scivolano, quando l'odio femminile le infiamma, per una china troppo sdrucciolevole per poterle seguire. Si compiacciono di parole troppo eloquenti, di metafore troppo ingegnose: è la volta di noi uomini di mostrarci un po' sorpresi e riluttanti a se-

guirle. Petronio, che era anch'egli un *arbiter elegantiarum,* ne ha scritte di terribilmente crude e nauseanti, ma egli dipingeva l'orgia di un volgare arricchito, e scriveva in latino. Ma in un salotto dove un cagnolino idealista e virginale porta in giro la sua pura anima, dove nei cuscini sono infusi lembi ineffabili di cielo, dove alle luci dei lampi un grande poeta ha ghermito l' Ignoto ed ha fatto volare ad ali distese l'Impossibile, certi discorsi, certe pitture.... Ma forse sono accenti della sensibilità e del pensiero moderno, delle inquietudini e delle incertezze delle coscienze odierne assetate di progresso.

[1911].

ANNUNZI DI NASCITA

Gabriele D'Annunzio è davvero un artista meraviglioso. Sotto quella sua fronte smisurata e lucente pullulano idee sempre nuove; non v'è accorgimento sottile, trovata geniale che egli non escogiti per la gioia del mondo e per l'onore delle lettere umane. Noi leggiamo i suoi capolavori comodamente seduti in un seggiolone, gustiamo con ogni agio la raffinata eleganza delle sue ingegnosità verbali, e non immaginiamo da quale ferrea disciplina rampolli il nostro godimento. Ma talvolta egli, facendo violenza al suo riserbo ed alla sua modestia, consente a qualche raro gazzettante di alzare un lembo del velo che rinchiude il mistero delle sue gestazioni laboriose. E allora è uno stupore ammirativo ed una riconoscenza infinita. Così abbiamo ora appreso che quella lucente pioggia di immagini, che quella superba copia di suoni non scaturiscono già oziosamente di per sè dalla materia grigia delle circonvoluzioni cerebrali del poeta, ma sono spremute con energico sforzo, con spartana disciplina, dal corpo del maestro. Sono le continue spugnature d'acqua ghiaccia lungo la spina dorsale, sono le energiche frizioni sull' intera epidermide vibrante, è la ginnastica continua « che non lascia inattiva alcuna parte del corpo »

che provocano quel flusso geniale. E non basta : per la nostra gioia egli è capace di sacrifizi maggiori: è capace di assoggettare la sua nobilissima tempra a quel lavoro notturno che la pietà sociale vorrebbe inibito anche alle più rudi nature: è capace di alzarsi ogni giorno alle 17, di pranzare alle 19, di mettersi al lavoro alle 21, di lavorare fino alle 9 del mattino seguente, non interrompendolo che verso il tocco o le due, per sorbire due uova. E ciò per diciassette giorni di clausura assoluta.

*
* *

Immagino la commozione e la meraviglia che la rivelazione di questo regime di cerebrazione geniale avrà destato nella psiche degli adolescenti italiani; immagino il furore mimetico da cui saranno pervasi : perchè tutto ciò che Gabriele immagina o dice è immantinenti immaginato o detto dai diecimila giovinetti, speranza delle patrie lettere, che pendono dalle sue labbra e sorvegliano con ansia affettuosa il nodo della sua cravatta e la lunghezza del suo panciotto non meno del colore dei suoi aggettivi e del taglio delle sue frasi. Da oggi in poi la giovane letteratura italiana si trasformerà in una sacra legione di spartani che dormirà religiosamente fino alle 17, pranzerà con l'orologio alla mano alle 19, si metterà al lavoro alle 21, sorbirà due uova fra il tocco e le due (o Maestro, quale incertezza crudele in questa latitudine !), resterà al tavolo fino alle 9 del mattino seguente, e non uscirà di casa per un periodo approssimativo di diciassette giorni. L'Italia letteraria diventerà come un convento ideale, nelle cui celle murate gli anacoreti della bellezza distilleranno nel silenzio notturno il miele della parola. E certo molti sarebbero, nell'ardore del loro zelo, pronti a clausure di mesi e di anni, se non li assalisse

il dubbio che, se il Maestro limita le sue prigionie volontarie a quindici o diciassette giorni, ciò significa essere stabilito dal fato che non ne occorrano di più.

Ma saranno per via torturati da esitanze dolorose. Lavora il Maestro ai raggi violetti della luce espressa dal ruotare delle magnetiche zone metalliche, o non più tosto ama che i fantasmi antichi che egli desta dalle tombe del mito e della preistoria rivestano le loro carni alla luce aurea della sostanza antichissima espressa dal favo costrutto dalle api laboriose? Copre l'epidermide, corsa dalla gelidità delle spugne e vibrante dalle frizioni, con una veste da camera o non piuttosto con una clamide? Consente alle sue basi mortali la strettezza degli stivaletti diurni o non crede più confacente alla libertà della fantasia l'amplitudine morbida delle pantofole feltrate?

In verità, il Maestro è stato reticente su parecchi punti: ma non è detto che egli non abbia a riempire le lacune una prossima volta in occasione di qualche altro suo parto. Questo suo ultimo apre per intanto, a chi sappia guardare, nuovi orizzonti alla critica letteraria.

*
* *

La storia critica delle creazioni geniali era finora assai oscura e difficile. Per rintracciare, ad esempio, come e quando fosse nata nella mente di Dante *La Commedia,* o fosse stata scritta dal Leopardi la canzone a Silvia, erano necessarie lunghe e faticose ricerche. In genere, soltanto dopo la morte degli autori, da diari, da lettere, da testimonianze sincrone si poteva datare entro certi limiti la formazione di un'opera d'arte: i contemporanei per lo più ignoravano le circostanze del nascimento; ed anche ai posteri la germinazione dell' idea prima sfuggiva. Grazie a Gabriele D'Annunzio questo stadio barbaro è supe-

rato e un'êra scientifica si apre alla critica: d'ora innanzi i poemi, i drammi, i romanzi avranno le loro carte in regola, dall'atto di nascita al foglio di leva. Noi sappiamo ora che la *Fedra* nacque nella mente del poeta da una piena di lirismo suscitata da una gita in automobile e che cominciò ad agitarsi nell' alvo paterno alle 21 del giorno dopo; che si organò in diciassette giorni di vita uterina, e che gettò il primo vagito alle 2 e 40 del mattino del 3 corrente.

E' un primo esempio: da quella lucida mente calcolatrice del D'Annunzio non c'era da attendersi di meno: è un primo saggio modesto, ma che verrà presto a maturità. Sapremo presto da lui o da altri non solo l' istante della fecondazione, non solo i giorni e le ore della gestazione, ma anche i minuti e i secondi. Occorre che il Governo o la Società degli autori apra un registro di stato civile per la consegna delle nascite e nomini un cronometrista ufficiale per registrare i tempi. La cronaca letteraria potrà legittimamente prender posto nei giornali sotto la rubrica dello *sport*. Si batteranno i *records* per generi: locali, nazionali ed internazionali. « L'abbassare i tempi » diventerà naturalmente la meta suprema d'ogni letterato. Avremo i corridori di gran fondo e quelli di mezzo fondo; gli *handicaps* saranno interessantissimi. Pel primo posto non c'è ora disponibilità, perchè su qualunque campo Gabriele scenda con la schiera ben nota dei suoi allenatori, è certo della vittoria.

I libri di critica e le storie letterarie perderanno naturalmente un poco del loro carattere ameno: si faranno irti di cifre e di tabelle come una pubblicazione ministeriale: ma quale esattezza scientifica, qual luce per le indagini comparative, per la ricerca delle filiazioni, per la documentazione dei plagi!



Gabriele D'Annunzio è veramente un uomo moderno: egli ha mostrato come le forme pratiche e meccaniche della nostra vita affaccendata non siano punto incompatibili col mondo della poesia. Lungi dal rinchiudere la sua psiche nell'egoistica torre d'avorio dell'esteta assorto in un sogno d'arcaismo, egli applica le forme più utilitarie dell' industrialismo moderno alla diffusione della bellezza. Già, innanzi tutto, è col ritmo di un automobile che egli ha suscitato in sè l' ebbrezza dionisiaca necessaria alla nuova tragedia; ma non basta: non è col lento passo d'una pergamena recata da un messo ch' egli ha inviato agli amici l'annunzio del parto felice: è con la fulminea rapidità del telegrafo e del telefono che egli ha voluto recar loro la lieta novella. Mercè sua, Fedra ed Ippolito, Teseo ed Elena che in vita loro non erano avvezzi che a parlare per via di araldi, hanno potuto inviare sui bronzei fili del telefono e sui ferrei del telegrafo l'annuncio della loro rinascita più vera e maggiore, perchè, secondo ci avverte uno dei banditori ufficiali, la loro evocazione scenica è ben diversa da quella delle antiche tragedie greche, nelle quali « non esiste per niente od è ridotta a poca cosa la forza della vita umana ». È davvero un peccato che Gabriele non abbia ancora pensato di munire di un apparecchio radiotelegrafico la torricella della sua casa incubatrice di capolavori: con esso egli avrebbe potuto alle 2 e 40 della storica notte dal 2 al 3 corrente inviare l'annuncio di gioia non solo ai quattro angoli dei cinque continenti, comprese le redazioni del giornali di Roma e di Firenze, ma anche a coloro per cui navigare *necesse est*, alle navi erranti sulle salse vie del mare infecondo ed altisonante.

*
* *

Questo nuovo costume di annunciare senza ritardo agli amici per telegrafo e per telefono, sia pure nel cuore della notte, il lieto evento di un parto letterario è veramente pio e toccante; ma non è senza qualche stilla di amarezza. Si ha un bel amare la poesia, ma l'esser risvegliati a mezzo di una rigida notte di febbraio dallo squillo del campanello telefonico o dai picchi del fattorino del telegrafo, l'accorrere in vestaglia e pantofole con l'ansia e il timore di qualche disgrazia, per sentirsi dire: « Sai? Ho finito adesso una tragedia greca di tremila versi »; non è cosa completamente piacevole. Non tutti hanno l'anima di Wagner il pedante, il quale picchiava a tarda notte all'uscio di Faust, nel dubbio che stesse leggendo una tragedia greca. Il D'Annunzio è così infinitamente amato dai suoi amici, avvezzi da parte sua a ben altri disturbi, che certo nessuno gli avrà serbato rancore del sonno interrotto. Ma se l'esempio si propaga, come non c'è da dubitare, la faccenda si fa seria. Una volta non c'erano che le levatrici che avessero a temere d'esser svegliate pei parti notturni; ma ora, chi di noi, che facciamo professione di lettere o di critica, od anche semplicemente di quanti hanno la fortuna di aver un poeta od un romanziere od un drammaturgo fra le proprie conoscenze, potrà dormire al sicuro da un giocondo, quanto importuno annunzio di vita?

Bisognerà tener d'occhio le gestazioni letterarie e staccare il gancio del telefono nei periodi presumibilmente critici. No; se dovessimo essere svegliati di notte ogni qualvolta uno dei diecimila giovani autori italiani ha compiuto un poema immortale, la vita diventerebbe troppo dura.

[1909].

IL MISTERO DI GABRIELE

È inutile dissimulare: l'Italia sta perdendo una delle sue glorie più pure.

Per secoli e secoli, dappertutto ove si trattava di intenerire i cuori e di sublimare le menti con la bellezza delle gambe e l'agilità dei piedi, era il buon nome italiano che trionfava. Potevano gli altri popoli superarci in potenza politica, in maturità civile, in splendore d'arte: nel campo della danza l'Italia teneva un primato indiscutibile ed indiscusso. L'Italia era un vivaio ove sbocciavano i genii femminili destinati ad illuminare il mondo con la snellezza di un *entrechat* o col fascino irresistibile di un passetto sulla punta dei piedi. Dal felice suolo italico prendevano a stormi il volo le silfidi chiamate a sollevare con fremiti d'entusiasmo le platee straniere e ad aggiogare alle loro carrozze bipedi anelanti di sostituire la loro forza motrice a quella degli animali solitamente adibiti a quell'ufficio. Angelo Brofferio, da quello arguto uomo che egli era, scrisse anzi un giorno un'eloquente canzone per protestare contro la folla brutale che aveva messo in fuga gli esecutori di un'imponente serenata offerta a non so più quale iddia del tempo. Ma

cosa vuole, diceva, questo strano popolo torinese, di più eccellente della gloria dei calcagni?

Quel tempo glorioso è oramai lontano. Il primato, il glorioso primato latino, l'Italia l'ha perduto. Le è stato rapito dai barbari, anzi dalle barbare, dalle figlie di quelle nazioni angliche, germaniche e slave alle cui membra legnose ed alle cui rigide giunture noi credevamo negati per sempre i prodigi ed i lauri del palcoscenico. Cominciò un'americana: Isadora Duncan; proseguì un'altra americana-tedesca: Maud Allan; seguitò una tedesca, per quanto italiana d'origine, Rita Sacchetto, ed una nobile miss londinese non esitò a produrre sul palcoscenico le sue gambe nude, fiere di una genealogia secolare. Inutilmente italiane e francesi hanno fatto sull'altare della nuova danza l'olocausto delle loro maglie di gamba e delle loro calze; invano hanno tentato di simulare le loro rivali: in fatto di ballo ormai si può dire come della filosofia e di tante altre cose, *c'est du Nord que nous vient la lumière.*

***

Non c'è da fiatare. L'ha riconosciuto il massimo apostolo della latinità integrale, l'inconcusso eccitatore delle energie della stirpe, il rigido custode dell'italianità. È dalla vista delle gambe e dei piedi di una slava che a Gabriele D'Annunzio è balzata allo spirito l'idea del suo prossimo « Mistero », che mette a rumore la stampa parigina. Se San Sebastiano avrà la fortuna di parlare in stile dannunziano nella storia della letteratura, lo dovrà all'agilità flessuosa della signorina Rubinstein.

È un indice eloquente e grave di significato. Poichè Gabriele aveva certo visto in vita sua infinite gambe latine nude, ne aveva descritto nei suoi romanzi con amo-

rosa cura il galbo efebico, « i piedi piccoli e snelli e i malleoli fragili come quelli di un fanciullo, e le ginocchia delicate che con tanta venustà nascondevano l' intreccio dei muscoli e il nodo delle ossa: le unghie rosate e il pollice lungo e discosto alquanto dalle altre dita come il pollice d' un piede statuario », nè mai, pur dinanzi a tanta visione di bellezza, gli si era svelato limpido alcun mistero. Fu soltanto vedendo danzare a piedi nudi una slava, che il poeta ebbe la visione improvvisa di ciò che mancava ancora alla sua opera.

E' una cosa grave perchè segna il fallimento delle razze latine. Quando il pontefice massimo della civiltà mediterranea è costretto a umiliare la sua virtù cerebratrice ai piedi di una donna barbara, vuol dire che proprio le razze latine sono colpite da esaurimento. Sino a che il genio mediterraneo è obbligato a inchinarsi a qualche verità filosofica che ci viene da tramontana, il nostro orgoglio non soffre, essendo noto che la nebbia e le tenebre favoriscono l' introspezione, mentre a noi è data sopratutto la serena visione della realtà soleggiata: ma cedere le armi nel campo di un'arte plastica, nel campo dell'orchestica, è per noi, legittimi discendenti dei greci e dei romani, creatori dell'orchestica antica, una *diminutio capitis*, se anche non si tratti precisamente della testa.

*
* *

Io non metto punto in dubbio i meriti ginnici della signorina Ida Rubinstein, che ha avuto la somma ventura di svegliare l'estro poetico di Gabriele: sono pronto ad ammettere che ella sia una stella di prima grandezza, e che i misteri sboccino miracolosamente sotto i suoi piedi come le rose sotto le piante di una qualsiasi donna in una canzone petrarchesca: non resta meno il fatto che

ella è una barbara. Non sarà una « barbara dagli occhi chiari » come Riccardo Strauss; sarà una barbara dagli occhi neri, ma barbara ell'è. Nella pura e genuina arte latina si intrude inopinatamente uno spurio elemento non mediterraneo: una figlia della selvaggia Sarmazia o della Scizia, verrà a calpestare la sacra polvere latina del Teatro d'Albano, cioè no, dell'Argentina. Vien voglia di tradurre al femminile il pentametro famoso del Goethe:

E la barbara impera sopra romane membra.

Ma non c'è nemmeno bisogno di cambiar sesso al verso, perchè la danzatrice tragica russa essendo, come ogni eroina dannunziana, un tipo di efebo, e vestendo nel Mistero spoglie maschili, le si attaglia perfettamente.

Ma questa non sarà la ferita maggiore che ella recherà al neonato nazionalismo letterario italiano. Questo San Sebastiano femminile e russo parlerà francese, e francese antico.

*
* *

Perchè mai il comandante delle guardie di Diocleziano, martire della religione cattolica, debba parlar a Roma francese per bocca di Gabriele D'Annunzio, è veramente un mistero; forse non per altro egli ha così classificato la sua nuova fatica. Perchè si comprenderebbe fino ad un certo punto che il poeta, per evocare Fedra, avesse scritto la sua tragedia in greco, in veneziano *La Nave* per conferirle maggior color locale, ed in russo *Giovanni Episcopo* per deferenza all'anima slava; ma è arduo penetrare le ragioni per cui San Sebastiano debba parlar a Roma francese antico, senza possibilità di traduzione. Come? Sinora, pur nelle tristi età del servaggio, l'opera lirica italiana imponeva la dolce musicalità della sua fa-

vella anche alle genti più barbare; ed ora in pieno rigoglio di dignità nazionale, in pieno fiorire di nazionalismo, il nostro maggior poeta va a mendicare presso gli stranieri lo strumento maggiore? Ha egli dimenticato di aver scritto che questa lingua italiana « non ha nulla da invidiare e nulla da chiedere in imprestito ad alcuna lingua europea », di aver scritto che essa possiede « elementi musicali così varii e così efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la musica può suggerire all' anima moderna? ».

Come mai l'artefice che aveva nella sua cavità boccale tutta l'orchestra wagneriana si sia indotto a sollecitare l'aiuto della lingua francese ed il sussidio dell'orchestra di Claudio Debussy è cosa da far inarcare le ciglia di stupore. Lutezia ha dunque corrotto il nostro vate? Ha versato anche nelle purissime vene dell' alfiere dell' italianità il veleno dissolvente dell'esotismo? Non sa egli che la musica di maestro Claudio sente tutt'altro che l'odore di santità mediterranea di quella di Ildebrando da Parma? Non sa egli che rampolla dalla barbara anima russa, e che della bella, sonante, fluida, cantante anima italiana non ha proprio nulla?

Ahimè, il « nubiloso ingombro barbarico » sembra aduggiare la serenità latina del cielo di Gabriele: egli potrà sì trovar posto in una nuova edizione dei *Créateurs de la mode*, fra i grandi artisti di rue de la Paix e di rue de Rivoli, ma i suoi discepoli che recano in cuore il sacro fuoco dell' italianità dovranno sconfessarlo come un transfuga. Quando egli traduceva da Maupassant e da Péladan, da Maeterlinck e da Verlaine, da Dostoiewsky e da Tolstoi, i suoi adoratori lo scagionavano da ogni pecca, asserendo che la pura elaborazione latina aveva conferito a quelle pagine una vera e genuina anima ita-

liana. Ma che sarà di quell' anima italiana elaborata in vecchio francese con contorno di musica russa? Le ninfe della sacra terra latina fuggiranno a nascondersi nei fiumi e rientreranno nel cortice dei pini a piangere lagrime di ragia sul figliuol prodigo che ha bevuto il filtro di barbare deità iperboree.

[1911].

MOLTO STREPITO PER NULLA

Lo so; è il titolo di una commedia shakespeariana; ma da qualche tempo mi pare sia divenuto con molto maggior ragione la divisa del giovani compositori italiani. Dal giorno in cui Wagner possente ha intonato mille anime ai cantanti metalli, l'ideale supremo d'ogni giovane musicista latino è stato quello di fare la maggior copia di rumore possibile. L'orchestra era una volta una esile zona tra le poltrone e il gradino della ribalta: gradatamente, subdolamente, incessantemente essa è andata crescendo e dilatandosi nella platea come un esercito invasore. Ogni anno una nuova fila di inermi spettatori cede dinanzi all' irresistibile attacco delle batterie orchestrali; è spinta, ricacciata, travolta dall' invadenza delle pancie dei contrabbassi e dal clangore rutilante degli ottoni: se si continua di questo passo, tra qualche anno converrà mutare le parti: platea, palchi e gallerie saranno occupati dall' orchestra e un' esigua schiera di spettatori ne prenderà l'antico posto.

Dunque i giovani autori italiani fanno molto, moltissimo rumore. È una bella cosa. Ne fanno in tutti i modi: quando gli antichi modi di provocare il suono, lo sfregare delle corde di minugia, e lo sbattersi dell'aria nelle

tortuosità dei legni e dei metalli cavi non sembrano loro più sufficenti, ne introducono di nuovi: piani a percussione, castagnette, campanelli; la falange orchestrale, come si appella nello stile di rito, diventa ogni giorno più irta, gonfia, luccicante, minacciosa; nel riguardo della quantità di suono fornita alle orecchie, il pubblico avrebbe torto di dolersi; ne ha davvero pei suoi denari ed anche di più.

*
* *

È chiaro che certi compositori moderni hanno fatto un ragionamento semplice e piano. Si son detti: Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi facevano rumore per uno; Wagner è venuto, ha strepitato per dieci e li ha cacciati di soglio: noi strepiteremo per cento e lo sommergeremo. E' un ragionamento che ha pregi di semplicità e di chiarezza, ma che nella sua sintesi vigorosa e grandiosa trascura alcuni coefficienti non disprezzabili nella costituzione dell'opera d'arte, e sarebbero la poesia, il sentimento, l'intensità drammatica, la verità psicologica, la suggestione emotiva. Ma ben spesso di queste cose nelle nuove opere moderne non si riesce nemmeno a trovare l'ombra di un'ombra: quando si penetra al di là del fragore orchestrale non si riesce a scorgere che alcuni burattini i quali vanno e vengono sulla scena senza altra ragione al mondo all'infuori di quella di alternare in equa misura la fatica vocale, e dicono delle sciarade a pompa e delle parole ad incastro come in un'accademia di enigmofili.

La colpa, lo so, non è dei musicisti; la colpa, la nera colpa, è tutta dei poeti. La crisi del libretto è tragedia che spezzerebbe il cuore alle pietre. Ci sono musici e musici costretti a frenare con ogni sforzo la melodia che urge, sprizza, zampilla loro da tutti i pori, perchè nes-

suno offre loro i canaletti verbali capaci di accoglierla. E' uno degli esempi più terribili della lotta di classe: una intera categoria di cittadini si vede minacciato il pane, preclusa la gloria, avvelenata la vita dalla neghittosità, dall' imperizia, dalla mancanza di solidarietà sociale della classe che dovrebbe apprestarle la sostanza prima. Sarebbe come se nelle manifatture di cotone le squadre che danno la colla e l' insaldatura alle tele dovessero languire perchè ai tessitori è saltato il ticchio di scioperare o di tessere tele bucherellate. Avvengono casi lacrimevoli. Un vecchio onusto di gloria come il Goldmarck è costretto a dieci anni di inazione prima di poter trovare finalmente quel poema ineffabile di chiarezza, logica e poesia ch' è il libretto del *Racconto d' inverno*; Puccini ha dovuto disperdere per anni e anni nella fatica manuale di girare il volante dell'automobile e di cambiare la leva della velocità, l'attività creatrice che invano supplicava dai poeti qualche cosa che in grandezza eroica fosse non indegna dell'uniforme di tela bianca del luogotenente Pinkerton: Mascagni poi, dopo l'insperata fortuna dei casi di *Amica*, il tragico idillio delle montagne piemontesi della Nuova Zelanda, non ha più trovato nulla o quasi, e ci punisce col suo silenzio.

*
* *

E' una questione grave che va studiata con sollecitudine amorosa, una questione inaspettata. Quando il Wagner prese a farsi da sè i libretti delle sue opere, fu un grido di stupore e di gioia nella critica e nell' arte. Ma naturale! Ma sicuro! E come potrebbe essere diversamente? Come potrebbe il musico essere diviso dal poeta, ecc. Come potrebbe l'opera d'arte avere l'unità, ecc.

Era l'uovo di Colombo. E si misero a covarlo; ahimè! fu giuocoforza ritornare all' incubazione artificiale.

Già, tutta la differenza sta in questo. Quando il Wagner aveva finito uno dei suoi poemi, ne dava notizia con giubilo agli amici, come se l' opera musicale fosse già compiuta: « In quanto alla musica — aggiungeva — non me ne dò pensiero: la farò: l' ho tutta in mente ». La sua creatura nascendo era virtualmente vestita di note: i nostri compositori sono in possesso di magnifici abiti musicali a cui manca il sostegno. Diogene andava attorno cercando un uomo; essi cercano un manichino; e ora lo trovano troppo smilzo, ora troppo pingue: e la loro musica ora è scucita per lo sforzo di coprire nudità eccessive, ora fa le grinze perchè non ha abbastanza roba da abbracciare. Ma ad ogni modo, farebbero bene a finirla coi piagnistei sulla carestia dei libretti, perchè finiremo per perdere la pazienza e dire loro qualche verità spiacevole. Perchè si può ammettere che un musico, anche grande, possa non possedere la miserabile facoltà di infilzare sillabe e rime; ma ora che per fortuna qualcheduno ha mostrato che il libretto in versi è un assurdo e che la prosa è infinitamente più logica, sarebbe troppo doloroso dover ammettere che un artista che presume individuare musicalmente un dramma umano non sia capace di immaginarlo e di stenderne in umile prosa lo schema.

*
* *

I giovani compositori italiani sono tutti wagneriani, anche quando ne dicono corna, persino Mascagni, il quale pure vorrebbe liberare l' Italia dal giogo straniero; ma sono wagneriani come i cinquecentisti erano michelangioleschi; coloro credettero di possedere la mente e il

cuore del maestro copiandone press'a poco il gioco dei muscoli: i nostri musici si credono di continuare o di emulare il Wagner lucidandone i procedimenti orchestrali. Essi mi ricordano quel frate del Boccaccio che faceva restare a bocca aperta i contadini, mostrando le reliquie che aveva recato di Terrasanta; e le reliquie erano una ampolla in cui era rinchiuso un poco del suono delle campane del tempio di Salomone, una cassettina con alquanti carboni del rogo sul quale era stato arrostito San Lorenzo, ed una penna dell'arcangelo Gabriele, che aveva perduto nella stanza, quando si presentò alla Vergine. Essi imbottigliano un po' di suono delle campane di Monsalvato, espongono alcuni carboni spenti del rogo di Brunhilde ed una penna del cigno di Lohengrin: ma l'ampolla è vuota; le braci eroiche sono carbonella volgare, e la penna è una penna d'oca. No: se i contadini possono restare a bocca aperta davanti a questi frati Cipolla della musica moderna, essi non possono sperare di trarre in inganno le persone dotate di qualche lume di cervello. I nostri giovani maestri dovrebbero comprendere che i timbri, i colori, i disegni orchestrali sono parte integrante dell' individualità di un maestro e che il derivarne qualche effetto è un' ingenuità puerile; dovrebbero capire che non c' è nulla di più buffo di sentire il pianissimo che descrive le celestiali regioni da cui proviene l' eroe del cigno, adattato a figurare l'attesa di una cortigiana abbandonata dal protettore; che i guizzi che evocano per tutti noi incancellabilmente il lingueggiare delle fiamme che assiepano il colle vietato non possono decentemente suggestionare le vicende di una *roulette*; che il ritmo della cavalcata delle valchirie è assai ridicolo se volto a figurare l' avvicinarsi di un usciere: non si possono limare i motivi di un monumento musicale come Mazarino tosava le monete d'oro.



È questione sopratutto di decenza e di proporzione. Altri sono i colori che convengono agli eroi, ed altri quelli che si addicono ai pigmei. E' lecito ad uno Strauss scatenare tutti gli elementi di un'orchestra quando in scena sta una Salomę od un' Elettra; ma ridono persino i leggii e le sedie quando l'assidersi della famigliola di un operaio attorno alla minestra fumante è descritto con un tumulto di suoni come se Attila fosse alle porte. È lecito gridar forte a chi ha immense cose da dire; ma chi non ha che da raccontare una storiella non può gonfiare le gote e alzare la voce senza apparire grottesco. Bisogna che ciascuno acconci il passo alla lunghezza delle proprie gambe e misuri la voce alla capacità del proprio petto ed all' importanza delle cose che sta per dire. Per la salute della musica italiana io vorrei che fosse promulgato un ukase, secondo il quale ad ogni compositore inferiore ai trent'anni fosse proibito l'uso di un'orchestra superiore ai cinquanta professori; bisogna imparare a dir molto con pochi mezzi, se non si vuol cadere nel pericolo di non dir nulla con mezzi infiniti, come accade ora. Humperdinck ha mostrato come la più puerile delle favole possa fornire materia di capolavoro, quando sia avvicinata con spirito di poesia, squisitezza di gusto, soavità di sentimento. Se un giovane emergerà in Italia tra i troppo numerosi colleghi sarà wagneriano di cuore, ma antiwagneriano di forme, e la sua musica sarà semplice. Wagner è immenso, ma è un'artista troppo completo per essere un maestro. I geni perfetti non possono lasciare un addentellato agli allievi. Vi è nella sua orchestrazione una pienezza di forme che sfiora l'eccesso; è come una fioritura così densa, così completa, così uniforme che

non bisogna toccarla se non se ne vuole scuotere l'inebriante compagine. È così bella, che se osassi una parola empia, direi che v'è persino già un po' di compiacenza oratoria.

Bisogna scegliere un maestro che parli più disadorno, ma più nervoso, che sia meno magnifico, ma più espressivo. Spesso ascoltando la *Dannazione di Faust* ho pensato che il maestro c'era, se anche avevano dimenticato di seguirlo. In quell'opera scritta quattro anni prima del *Lohengrin* io vedevo un modello di istrumentazione espressiva, suggestiva, pittrice, in cui non una nota era inutile e non una mancava, in cui i timbri e i coloriti rispondevano con una freschezza meravigliosa ai bisogni, e pensavo che l'arte latina vi aveva forse il suo caposaldo per spiccare il volo verso il futuro. Ma dacchè un impresario ha adattato a quell'oratorio una veste scenica affascinante, le gambe delle ballerine volanti fra i veli illuminati di traverso dalle lampade colorate hanno avuto un tal trionfo, che è legittimo che i più non si siano accorti che in quelle pagine v'era anche il germe di un rinnovamento musicale.

[1909].

CONTRO WAGNER

Nell' anno 1889 Claudio Debussy, che già aveva scritto la sua prima opera personale *La Damigella eletta*, si recava in devoto pellegrinaggio a Bayreuth e vi ascoltava, commovendosi fino alle lagrime, *Parsifal*, *Tristano* e *Maestri Cantori*. Ma al suo ritorno a Parigi il caso gli fece conoscere il *Boris Godunof* di Mussorgsky nella versione originale, anteriore al rimaneggiamento di Rimski-Korsakoff, che viene comunemente eseguito. In confronto di Mussorgski, Wagner gli parve « affatturato ». Tornò nondimeno l' anno seguente alle città santa della tradizione wagneriana: ne ritornò disilluso.

*
* *

L' antivagnerismo del Debussy si tradusse dapprima in affermazioni teoriche. Critico musicale della *Revue Blanche*, vi si mostrò pronto a comprendere ogni più diversa espressione musicale: il canto gregoriano, i cinquecentisti, Bach, Mozart, Rameau, ma Wagner non vi fu mai risparmiato. Rendendo conto di una esecuzione della *Nona Sinfonia* di Beethoven, non esitava a scrivere: « Fu eseguita in compagnia di alcuni frolli *(faisandés)* capo-

lavori di Riccardo Wagner. Tannhäuser, Siegmund, Lohengrin intonarono ancora una volta le rivendicazioni del *leit motiv.* Il severo e leale magistero del vecchio Beethoven trionfò facilmente di queste apologie impennacchiate e senza un ben determinato scopo ».

L'antiwagnerismo della musica moderna più giovanilmente audace è stato finora più indicato che espresso, impressione personale meglio che teoria. In un libro in cui si canta la lode del Debussy esso è formulato senza veli: « In queste parole — commenta il critico la dispettosa frase debussyana — trova conferma quanto la sua musica già aveva compreso: che essa ci libererebbe dal fascino wagneriano: egli lo aveva subito nella sua prima gioventù: poi l'incanto si era rotto per sempre. Oggi è rotto per noi tutti: il rinascimento, non della sola nostra musica, ma, come ha visto il Nietzsche, di tutta la musica, era a questo prezzo. Wagner non ha inventato nulla: ha soltanto abusato: dopo di lui tutto era da rinnovare » (1).

Non si può dire che l'affermazione manchi di chiarezza. Ma c'è di meglio. « Fu concesso al Wagner di prolungare l'esistenza del romanticismo e di ucciderlo con un trionfo schiacciante... I grandi gesti del Wagner, la sua aria fatale, i suoi drammi di giganti, nei quali le passioni si esasperano e cozzano con grida furiose, le mitologie oscure, le cosmogonie laboriose, gli incanti magici, i mostri e le costruzioni da vecchia opera, le declamazioni su l'amore e sulla virtù, il suo rimpianto vano ma eloquente, di una purezza perduta per sempre, i suoi re solenni, le sue principesse gotiche, gli eroi imbecilli e valorosi; infine tutta la sua musica in cui ogni cosa è rivolta all'effetto, in cui l'enfasi è sintomatica, l'eccesso

---

(1) Louis Laloy: Claudio Debussy. Paris 1909.

è premeditato, in cui si cerca di soggiogare l'uditore, di avvilupparlo, di immergerlo in onde abbondanti che lo stordiscono e lo trascinano: tutto questo fracasso e questi artifizi appartengono ad una età passata. Wagner stesso finì per stancarsene: nei suoi ultimi anni, soddisfatta la sua ambizione, glorioso, stanco e deluso trova per *Parsifal* uno stile calmo, in cui la semplicità stessa è inamidata, e si ammira. L'innocenza gli fu sempre negata, e, come Tannhäuser, quello fra i suoi eroi che meglio risponde alla sua immagine, non poteva, nemmeno col pentimento, meritare l'assoluzione ».

*
* *

Questa sfuriata ha molta rassomiglianza con la nota requisitoria del Nietzsche. Ma il Nietzsche combatteva Wagner in nome della musica « dionisiaca », la quale doveva essere serena, gaia, doveva aver piedi leggeri e suggerire l'entusiasmo della vita gioconda e possente. Dubito assai che, nonostante il suo fervido entusiasmo per la genialità francese, egli avrebbe trovato in *Pelléas et Mélisande* il suo verbo di salute. Ma la colpa sarebbe in questo caso assai più del Nietzsche che del Debussy, poichè evidentemente restringere la musica alla pura celebrazione della gioia di vivere può essere un concetto etico, ma concetto estetico non è di certo. Il problema non è questo: il problema sta nel vedere quanto ci sia di vero nelle accuse dei nuovi antiwagneriani e quale sia il rimedio proposto.

Che nell' elaborazione wagneriana ci sia talvolta un senso di affatturato, che l'enfasi non vi faccia difetto, che l'effetto vi sia troppo abilmente cercato, che la violenza sia talora voluta, che la sonorità sia forse eccessiva, sono affermazioni non prive di un fondo di verità.

Molti wagneriani sinceri lo hanno scoperto per proprio conto e non ne fanno mistero, se anche non lo gridano sui tetti. Ed è fenomeno che si comprende. Nella prima rivelazione di un capolavoro, anzi di un nuovo mondo di poesia, lo stupore, l'entusiasmo e la riconoscenza travolgono le velleità critiche, ma quando la battaglia è vinta, quando l' opera ha ricevuto la consacrazione universale, qnando è divenuta pietra miliare nella storia della poesia, le facoltà critiche riprendono vigore e possono, senza danno e senza irriverenza, esercitare il loro diritto. Così a molti amatori del Wagner il *leit motiv* non pare oggi così indispensabile al dramma musicale come parve venti anni sono: molti si domandano se dopo così superba fioritura di forme orchestrali sia conveniente moltiplicarne la tessitura, o se non piuttosto si possano raggiungere uguali effetti di suggestione con mezzi più semplici; se anzi non sia possibile per questa via raggiungere l'equilibrio tra la scena e l'orchestra, senza soffocare brutalmente le voci come si fa in Italia, o smorzare fiaccamente l' orchestra come si fa in Germania nelle rappresentazioni wagneriane. Ma da questo alla sprezzante neo-critica francese ci corre e di molto. Drammi di giganti? Ma drammi di giganti sono quelli di Eschilo, di Dante, di Shakespeare: soltanto i giganti della poesia possono mettere sulla scena i giganti della storia o della leggenda. Passioni che si esasperano e cozzano? Ma da quando in qua le passioni vere si sono espresse in forme misurate e corrette? Vogliamo forse ridurre il *Prometeo* di Eschilo, il *Filottete* di Sofocle, il *Re Lear* dello Shakespeare, sublimemente gementi ed urlanti, alla *bienséance* cortigiana degli eroi di Racine e di Corneille? Ed esasperata e cozzante non è forse la passione di Pelléas e Mélisande, quanto quella di Tristano e Isotta? E qual

poeta grande non ambirà di avviluppare, soggiogare e sommergere l' uditore?

*
* *

No: non è questione di sostanza: è questione di forma. Claudio Debussy nel suo temerario tentativo ha introdotto nel dramma musicale un elemento nuovo: l'intimità; intimità di anime e di ambiente, e l' ha raggiunta da una parte col declamato espressivo che non giunge mai al canto, dall'altra con la coloritura armonica che ha orrore della frase chiusa. Tristano e Isotta si staccano vigorosamente profilati sulla scena e gridano chiaramente il loro spasimo: Pelléas e Mélisande si fondono in un'atmosfera avvolgente e palpitante, e suggeriscono il loro intimo sentimento. Ora le cose suggerite sono spesso più intense di suggestione di quelle espresse; aleggia sulle creature del francese quel senso del mistero tragico della vita che nel dramma wagneriano vuol invece chiaramente esprimersi. Ma se il genio ha forse varcato i limiti della espressione, il nuovo ingegno ne è rimasto troppo al di qua: suggerire è più facile che esprimere: se domani nascesse un genio musicale, terrebbe probabilmente una via di mezzo tra il chiaroscuro ondeggiante del nuovo e la nettezza plastica dell' antico.

Ma occorre non farsi illusioni nemmeno in questo. Io ebbi a dire anni addietro che il procedimento del Debussy era esattamente simile a quello degli impressionisti in pittura: oggi la definizione è comune. Come in pittura invece di dipingere gli oggetti isolati, i pittori vollero rendere la vibrazione luminosa che tutti li avvolge, così il Debussy, in luogo di caratterizzare plasticamente con temi le persone e i loro sentimenti, ha cercato di rappresentare musicalmente l'atmosfera che li sommerge.

E' procedimento geniale e legittimo: ma ciò che avvenne nella pittura dovrebbe ammaestrare gli incauti. Come, dopo tanto imperversare di impressionismo pittorico, si è capito che la composizione, la linea e la fermezza del chiaroscuro avevano potenti qualità di espressione, così, potrebbe accadere, anzi accadrà sicuramente, che l'abbandono eccessivo del tema, della frase e dell' architettura armonica portino all' incoerenza ed alla fiacchezza.

Al tentativo del Debussy è mancato poi un coefficiente sostanziale: di essere attuato da un genio. La sua riforma sarà, e forse è, infinitamente più ardita ed originale di quella wagneriana; ma nell'opera del Wagner al disopra delle modalità di elaborazione vi è un tesoro di poesia musicale che non aveva avuto innanzi, non ha ora, e non avrà forse eguali. Quand' anche fossero dimostrati l' enfasi, l'effetto, l'eccesso di sonorità, resterebbe sempre inattaccabile l' incomparabile novità, ricchezza e bellezza espressiva dei temi ; la novità, ricchezza e bellezza della melodia. Claudio Debussy — conclude il suo biografo — è il redentore: egli ha rotto le catene romantiche fra cui, gemeva la musica prigioniera, E' molto, ma non è tutto, bisogna curare, che la captiva liberata non langua per inanizione.

* * *

Il libro di Emil Ludwig, autore di romanzi e di drammi, nonchè di uno studio psicologico su Bismark, s'intitola *Wagner oder die Entzauberten*: « Wagner o i liberati dal fascino », ed è una fiera requisitoria contro Wagner e la sua opera, contro l'uomo, lo scrittore, il teorico, il pensatore, il poeta ed il musico. Per togliere qualsiasi dubbio sul carattere demolitore del volume, l'editore lo ha anzi cinto di una fascetta la quale lo definisce : *das erste umfassende Werk gegen Richard Wagner.*

Se sia proprio il primo « completo » attacco all'uomo ed alla sua fama, non so. È certo che leggendolo non si può non pensare ad un altro attacco, forse meno criticamente completo, ma assai più geniale e originale: non si può non pensare al *Caso Wagner* ed al *Nietzsche contro Wagner,* con cui l'antico amico sbandierò con la sua sfrenata virulenza la sua apostasia. Non è solo questione di un predecessore o precursore, e di un precursore illustre: sebbene del Nietzsche il Ludwig parli il meno che può, il succo delle sue trecento pagine si trova tutto o quasi tutto nelle poche paginette del filosofo; il che, del resto, non toglie valore ai suoi argomenti; se mai ne diminuisce la novità.

*
* *

Che cos'era l'attacco del Nietzsche? Era la violenta, brutale, mordace riscossa di un ingegno (o di un uomo) che aveva subìto per lunghi anni il fascino di un altro ingegno (o di un altro uomo) e che, per liberarsene, incrudeliva, con tutta l'acrimonia di un apostata, contro l'idolo antico. Quale fosse la vera causa del distacco del Nietzsche dal Wagner non è ben chiaro. Le ragioni addotte da Daniel Halevy nella sua mirabile vita del Nietzsche non reggono; nè amor proprio di scrittore offeso, nè una segreta passione per Cosima Wagner possono legittimare una tale secessione furibonda; bisogna per forza ammettere che l'ingegno e la natura del Nietzsche siano improvvisamente insorti contro l'ingegno, la natura e l'opera del Wagner. Comunque, se nella sua filippica vi sono argomenti puerili, mediocri o stravaganti, vi sono anche osservazioni acute, profonde, stringenti e persuasive. Quelle pagine si possono leggere con avidità e con rispetto anche da chi ami ed ammiri profondamente

il Wagner; poichè sono un dramma vissuto: il dramma di un ingegno e di un'anima che rinnegano un'opera ed un uomo e pur vi si sentono misteriosamente attratti. L'uomo che, sentendo a Montecarlo il preludio del *Parsifal*, aveva scritto a Peter Gast: « Di tali bellezze se ne trovano in Dante, non altrove », scrivendo pochi mesi dopo a Torino quel suo feroce *pamphlet*, in cui il *Parsifal* era demolito come opera malsana, rinnegatrice della santità della vita e della gioia, aveva pure la rettitudine d'ingegno di scrivere: « Se faccio la guerra a Wagner se ho aspre parole pel cretinismo di Bayreuth, non è perchè io voglia menomamente innalzare un *altro* musico. Gli *altri* musici non possono esser presi in considerazione accanto a Wagner ».



Erano parole chiare e degne. Tratto dallo sviluppo del suo processo mentale ad una celebrazione dionisiaca della bellezza della vita, il Nietzsche non poteva non rinnegare e combattere l'opera wagneriana che nella sua chiave di vôlta, il *Parsifal*, si era data a predicare la castità e la rinunzia. Da questa reazione nacquero la sua ammirazione per la sensualità realistica e colorita della *Carmen* e la frase: *occorre mediterraneizzare la musica*; ma il sogno greco di un'opera musicale tutta serenità ed entusiasmo dionisiaco (sogno tutt'altro che pazzo e infecondo) non gli toglieva di riconoscere la sovrana grandezza del genio, la sua prodigiosa potenza, il fascino quasi morboso a cui era forse impossibile sottrarsi. Pel Nietzsche il Wagner era una specie di stregone corruttore, ma uno stregone formidabile: « per conoscere il labirinto dell'anima moderna dove scoprire una guida più acuta di Wagner, un più eloquente conoscitore di anime? Con Wagner la

modernità parla il suo linguaggio più intimo... ha perso ogni pudore... Wagner riassume la modernità. Si ha un bel fare: bisogna cominciare con l'essere wagneriani ».

Se quasi comuni sono gli argomenti di attacco, molto minore è nel libro del Ludwig la genialità. Wagner non è più un terribile mago corruttore, ma un artista incompleto e insufficiente: nonostante l'apparato critico e il lusso di parole astratte sembra di ricadere nelle critiche antiwagneriane di or son cinquant'anni, e l'opera non è conclusiva. Il Nietzsche aveva preso le mosse dalla *Carmen* e si era fondato sulla vivace bellezza di quel realismo colorito per muovere in guerra contro la nebulosa metafisica wagneriana. Il Ludwig per concludere ha dovuto scegliere un altro antidoto, ed ha scelto Mozart. Buon maestro, non c'è dubbio, direbbe Hans Sachs; ma siamo sempre al bisogno di sole: « Se fossimo wagneriani, noi dovremmo dire: Mozart « redense » noi giovani da Wagner. Ci tuffiamo di nuovo in questo mondo più chiaro, più leggero, più ordinato..... Quando il suo accordo risuona si riapre il mondo soleggiato ». Ed il Ludwig assicura che « quando, fra cento anni, Wagner sarà riconosciuto come un mostro geniale sul genere del Bernini, quando si suoneranno soltanto più nei concerti pubblici alcuni pezzi dell'*Anello del Nibelungo*, trarrà ancor sempre i cuori alle lagrime ed al sorriso il paggio Cherubino cantando: *Voi che sapete — che cosa è l'amor...* ».

*
* *

Almeno è una tesi chiara e semplice. Non c'è da fondare un'estetica nuova da contrapporre alla wagneriana, nè da augurare un nuovo genio che rimedi alla deficenza di quello demolito: basta aprire *Le nozze di Figaro* o *Così fan tutte*, ed il mondo assolato di Wolfango Mo-

zart fugherà le nebbie di quello nubiloso di Riccardo Wagner. Ma lo strano è che molti (e credo tutti) i wagneriani, in quel soleggiato mondo mozartiano entravano anche prima con vivo piacere, bevendo con delizia a quei freschi ruscelli di canto, pur senza trovarvi col mondo wagneriano alcuna opposizione antitetica, alcuna ripugnanza. Avevano la redenzione sottomano e non ne sentivano bisogno.

Il Ludwig assicura che la nuova gioventù si ritrae dall'opera del Wagner ed esclama: questo non è il nostro mondo! La nuova gioventù tedesca si volge, si sa, allo impressionismo francese: volendo fregiare il suo volume di un ritratto del Wagner, il Ludwig non ha scelto per esempio, un ritratto del Lenbach: ha eletto la infantile, grottesca immagine, con gli occhi storti e la bocca per traverso, che dipinse Augusto Renoir, « un artista di primissimo ordine », ritratto che « racchiude una biografia completa, elaborata dalla mano di un Maestro ».

*
* *

Scritto a brevi capitoli, con stile rapido e vivamente polemico, non senza ironia e umorismo, il libro del Ludwig vuol contemplare tutta la complessa natura, tutta l'opera del Wagner. Ma la massima parte è dedicata all'uomo, al propagandista, al dottrinario: pochi capitoli all'esame dei poemi, pochissimi alla musica. E per quel che riguarda l'analisi dell'uomo e della sua vita si può spesso andar d'accordo col Ludwig: egli si è affaccendato a mostrare con numerose e talora alquanto sofistiche citazioni tutte le contraddizioni che inquinano la vita e la teoria del maestro. Non è esame nuovo e non è nuova la conclusione. Se i fedeli di casa Wagner e tutti i loro piccoli addetti continuano ad agitare il turibolo dinanzi

alla statua del nume, gli spiriti liberi hanno da tempo rinunciato a cercare nella figura morale del maestro quella dirittura, quella coerenza, quell'austerità che fanno grandi un Dante, un Michelangelo, un Goethe ed anche un Leopardi od un Nietzsche. E' vero: fu un egoista ed un opportunista: non vide la vita, la politica, l'arte, l'amicizia che attraverso l'interesse ideale del proprio trionfo; mancò di delicatezza, travolse tutto e tutti sotto le ruote del proprio carro; si contraddisse senza fine: aveva scritto parole terribili contro i principi e ne ricercò l'aiuto; pretendeva costituire un'arte prettamente tedesca ed era pronto a musicar opere su testo francese; aveva negato la musica assoluta, e, vecchio, meditava di scrivere sinfonie sullo schema tradizionale; intendeva porre le basi del suo teatro sul popolo, e costruiva a Bayreuth una chiesa per gli *snobs* del mondo intero. E' vero: la sua filosofia fu una contraddizione continua ed un fallimento: nonchè il mondo della vita, non ha mutato nemmeno quello dell'arte: le opere sue trionfano nelle forme e nei modi mondani di quell'« opera » che egli rinnegò. Tutto vero: questa parte della requisitoria è legittima se anche eccessiva, ma non parrà a tutti egualmente persuasiva l'analisi degli elementi del genio wagneriano.

*
* *

Nietzsche aveva detto: Wagner non è un poeta drammatico, è un « commediante »: sotto la spinta di questo genio *scenico* più che *drammatico* è divenuto poeta e musicista. Il Ludwig assimila, senza dirlo, la tesi: Wagner non ha il genio drammatico, ma solo il genio *teatrale*: la sua ricerca impellente è l'« effetto », e la spinta animatrice della sua attività è una sensualità selvaggia, che non è mai passione, ma solo lussuria; ma poichè questa

sete sensuale non ha il suo sfogo nella sua vita, egli la comprime: non essendo nato per trionfare sensualmente egli dice: non voglio essere il vincitore della vita, e ne fa la sua filosofia: dalla privazione d'amore trae una « vita più alta ». Fino al *Tannhäuser* aveva dato libero sfogo a questa sete sensuale: dopo il *Tannhäuser* comincia la sensualità compressa che con uno spasimo continuo cerca una via di uscita e crede di trovarla negli ultimi anni nel concetto di « redenzione ». Il suo bisogno d'arte non è che compresso bisogno di vita; l'attività non è che la conseguenza di questo spasimo, che secondo le parole stesse del Wagner, era l'elemento fondamentale della sua anima. In questa convulsione continua il Wagner raggiunse una sola volta l'armonia: col Tristano. Tutte le altre opere sono « volute », sono « pezzi di teatro con musica », questa sola è nata da sè, è un puro sentimento, è quasi musica pura. Le altre opere volevano essere un insegnamento, una rivelazione di una legge della vita e non sono che l'indice di un progressivo decrescendo ideale ed artistico. L'*Anello*, cominciato per affermare la concezione ellenica ed ottimistica della vita si converte nell'affermazione pessimistica schopenhauriana della non volontà di vivere. Colui che aveva nel *Tannhäuser* inneggiato al trionfo della voluttà, predica nel *Parsifal* la rinuncia; l'antico razionalista che voleva liberare l'umanità dal peso del cristianesimo canta nell'ultima opera la dolcezza redentrice della fede cristiana.

*
* *

Delle opere del Wagner come creazione letteraria il Ludwig fa una rassegna acerba mostrandone l'artificio teatrale, ma degli « intrighi » del Wagner aveva fatto una analisi più breve e non meno caustica il Nietzsche, e,

pur consentendo in molti punti, molto ci sarebbe da opporre, senonchè conviene giungere al nodo della questione. Sappiamo tutti che infinite critiche e riserve si possono fare sulla teoria e sulla struttura dell'opera wagneriana, ma tutti, o quasi, ci togliamo il cappello dinanzi al titanico creatore di poesia musicale.

Il Ludwig se ne sbriga assai lestamente: Questa musica — dice — non è la divina matematica di Bach e non è la demoniaca metafisica di Beethoven: è una empirica pittura musicale: fino al *Tannhäuser* è una selva tropicale: dopo di esso è una serra con fiori tropicali: nel primo è una libera fiammata sensuale: negli altri è un fuoco che arde in un camino: finalmente nel *Parsifal* si getta acqua sul fuoco, ma in modo da non spegnerlo completamente. La musica di Wagner parla in prosa, è ottica, dipinge quadri. Del resto Wagner ha scoperto nuove provincie nel regno orchestrale: solo in questo sta la sua significazione storica. Il fascino del Wagner è l'ombra. Il crepuscolo è pel Wagner l'ora favorita: una grossa donna che nella piena luce del mattino sarebbe appena tollerabile diventa allettante alla luce velata di una lampada. Allora la lotta fra il musico e il drammatico può avere dei momenti di conciliazione. Di questi il Ludwig, bontà sua, ne trova tre: nella prima scena della *Walchiria*, il canto di Siegmund solo; nel terzo atto del *Siegfried*, l'inno di Siegfried al giorno; nel terzo del *Crepuscolo*, il dialogo di Siegfried con le ondine. Egli assicura che ivi il Wagner si alza straordinariamente: è dolce senza leziosaggine, patetico senza convulsioni. E per quest'ultima scena darebbe tutto il *Parsifal*.

* * *

Basta questa citazione per comprendere che siamo ritornati proprio al Lindau e ad altri wagneriani con ri-

serva dei primi tempi; questo mi piace, questo no; qui è magnifico, ma tutto il resto è insopportabile: *il y a de sublimes moments mais de terribles quarts d'heures.*

E questa non è critica, e non è sopratutto critica musicale. La vera critica musicale dell' opera wagneriana è forse ancora da fare, e con altri metodi ed altra profondità. Allora si potranno dire molte verità sulle opere wagneriane, compreso quel *Tristano* che pel Ludwig « sta in un' isola, mentre le altre opere sono su terra ferma », e che forse al lume di una critica acuta mostrerebbe errori e debolezze quali non hanno le sue compagne: ma qualunque cosa si possa dire, bisognerà sempre premettere quella piccola cosa che l' onesto Nietzsche non dimenticò: quando si attacca Wagner gli altri musici non possono entrare nemmeno in lizza. Perchè Cherubino è un delizioso fanciullo, ma non è ancora il Davide che possa atterrare quel gigante.

[1913].

LE DUE ANIME DI RICCARDO WAGNER

Cento anni a questo giorno: il maggior genio dell'arte moderna nasceva nei giorni torbidi in cui sui campi sassoni la Germania risorgente scuoteva il giogo napoleonico e riscattava colla punta della spada la sua indipendenza dallo straniero: poche ore dopo l'effimera vittoria francese di Bautzen; e in quella Lipsia, dove cinque mesi dopo, nella colossale battaglia dei tre giorni, il dominatore doveva vedere infranta la sua fortuna. Quest' altro dominatore, dominatore non delle armi ma dello spirito e destinato a imperare su un più vasto mondo, nasceva a paro con la libertà della sua patria, e come tutti i veggenti nasceva oscuro.

Nasceva oscuro, nono figlio di un umile ispettore di polizia. Per quanto avvezzi ad arrestarci impotenti a penetrare le occulte leggi che reggono la misteriosa esplosione della genialità artistica, noi, per cui questo nome magico evoca un intero mondo ideale più vivo e presente d'ogni realtà tangibile, noi che abbiamo assistito alla meravigliosa gesta di questo eroe della poesia, alla sua trionfale conquista del mondo, restiamo perplessi dinanzi al mistero di questa genialità, che sembra deludere ogni spiegazione di preparazione atavica. Questo poeta che prenderà posto fra i massimi poeti dell'uma-

nità, questo musicista prodigioso, per cui la musica sembra la più facile, diretta, immediata forma di espressione, non ha fra i suoi antecedenti, come Bach e Beethoven, alcun ingegno musicale: il nonno era commesso postale; gli avi, di cui si ha memoria nel seicento e nel settecento, umili maestri di scuola: non si può che indicare, nel padre Federico, la passione pel teatro, nello zio, Adolfo, uno spirito colto e curioso amante di musica e di poesia, di filosofia e di filologia; ma il padre moriva pochi mesi dopo la nascita del piccolo Riccardo, vittima dell'epidemia di tifo svoltasi dal carnaio immane dei centomila morti della battaglia di Lipsia, e nulla fu la sua azione sull'ingegno del figliuolo.

Più grande fu l' influenza del patrigno, l'ebreo Geyer, duttile natura di artista di media levatura: pittore, attore e autore drammatico, quel Geyer che, amico di Federico Wagner, nè sposò, sei mesi dopo la morte, la vedova. E' noto che in un'amara nota del *Crepuscolo degli idoli* Federico Nietzsche attribuì crudamente al Geyer la paternità del Wagner; e vi fece sopra un bisticcio: « un avoltoio *(geier)* è già quasi un' aquila ». Il ritratto del Geyer pubblicato dall'Houston Chamberlain mostra fra i due un'innegabile rassomiglianza di lineamenti. La cosa fu ripetuta da altri desiderosi di ricondurre a gloria della razza semitica il feroce autore del *Giudaismo nella musica.* Verità o malignità, il patrigno è descritto come una natura delicata e simpatica, ricca di un vivo senso per l'arte. Egli educò gli orfani con paterna tenerezza, ed il Wagner ebbe per lui rispetto e devozione filiale, tanto che fino a sedici anni ne portò il nome.

*
* *

Quel futuro genio della musica non doveva aver nulla di comune coi fanciulli prodigi, con le nature che fin

dai primi anni appaiono inflessibilmente predestinate all'arte di cui toccheranno i fastigi. Nulla in lui delle vocazione irresistibile di un Bach, di Beethoven, di un Mozart, di un Mendelssohn. La fortuna lo aveva fatto nascere in un piccolo ambiente borghese in cui non aveva a temere alcuna opposizione ad una carriera artistica, ma che anzi gliene offriva la libera scelta. Le commedie che il Geyer faceva rappresentare in casa lo avevano iniziato bambino all'arte della scena: attrici erano divenute le sorelle Rosalia, Luisa e Clara, attore il fratello Alberto: poteva facilmente seguirne le orme; ma il teatro gli ripugnava; Geyer avrebbe ambito vedergli scegliere la pittura; ed egli amava la pittura, ma il disegno lo annoiava; amava la musica, anzi la musica di Weber, la gloria vivente di Dresda, dove ora il Wagner faceva i suoi studi, ma non aveva facilità per alcun istrumento; aveva imparato fin dal bambino il pianoforte, ma a contraggenio, poi il violino, e l'aveva lasciato. Il dubbio espresso dal Geyer poco prima di morire, dinanzi al bambino di otto anni a cui faceva suonare due pezzi di Weber: « avrebbe forse ingegno per la musica ? » doveva rimanere per lunghi anni senza risposta.

*
* *

Fra i genî sommi il Wagner è singolare per questa assoluta mancanza di una vocazione tecnica irresistibile. Quando fece la scelta di un' arte, non fu sotto la cieca spinta di una facilità meccanica, ma per un cosciente bisogno dello spirito. E questa scelta cosciente dette alla sua opera futura una libertà di azione che altri genî non ebbero. Tutta la sua arte fu espressione di sentimento poetico, di cui la tecnica era mezzo, non mai scopo. Vi sono genî che cominciano col solo senso della poesia

della tecnica, per giungere alla poesia umana: il Wagner non assunse la tecnica se non quando ebbe da esprimere una poesia interiore; doveva dominarla, non mai esserne dominato.

Ma quando, a quindici anni, l'audizione delle sinfonie di Beethoven gli rivela il potere espressivo della lingua musicale come il più proprio a tradurre la piena prepotente dell'affetto che gli tumultuava dentro, allora quel ragazzo che non possiede la maestria di alcun istrumento, che non conosce nè armonia nè contrappunto, impara con una facilità prodigiosa la tecnica necessaria, se ne rende padrone in pochi mesi con una rapidità che ha dell'inverosimile; diviene in pochi anni un maestro impeccabile, un innovatore audace, un tecnico che farà trasecolare e sbigottire i virtuosi del tecnicismo con la copia, la varietà, la sottigliezza, l'inesauribile ricchezza dei suoi mezzi espressivi.

Questa crisi subitanea è rivelatrice della particolare costituzione di quella straordinaria natura: una genialità diffusa che, priva di determinazioni meccaniche istintive, può volgersi inopinatamente su di un campo e crescervi improvvisamente a straordinaria potenza per rapido accumularsi di energia nervosa, quando l'essere sia sollecitato dalla passione. La passione è il cardine dell'attività wagneriana. Egli stesso lo ha detto acutamente in una lettera al Liszt: « per certo le mie capacità prese separatamente, non sono grandi: io sono qualche cosa e posso fare qualcosa solo quando raccolgo insieme tutte le mie facoltà nel momento della passione, e consumo esse e me stesso. »

*
* *

Che cosa egli abbia raggiunto, che cosa rappresenti nell'arte moderna, sarebbe puerile oggi ricordare. La sua

opera così aspramente combattuta è oramai assunta sopra un altare e circondata da quella reverenza che l' umanità riserba alle massime creazioni dello spirito. Vi sta bronzea, compatta, mirabilmente armonica, rispondente in ogni sua parte all'idea centrale, varia ed una, così costantemente ricca di afflato, così giovenilmente florida di forme, irrigata per ogni sua vena da una così perenne onda di genialità, così serena ed equilibrata e perfetta da far dimenticare di esser l'opera di un rivoluzionario che la compose come affermazione ribelle, come grido di guerra, fra i tumulti e gli stenti e gli spasimi di una esistenza randagia e combattuta come nessuna. Ed appare facile, limpida, chiara, immediatamente persuasiva alle generazioni nuove, a cui giungono strani ed incomprensibili i giudizi della critica dotta di cinquant'anni sono che la dichiarava astrusa e pazzesca, che le pronosticava non l'avvenire, ma l'oblio.

*
* *

Più limpida chiara e facile a penetrare l' opera che non la natura di chi la creò. Su quel piccolo, indomabile uomo dalla vasta fronte e dal viso grifagno, su quell'eversore di un mondo e creatore di un nuovo, si vanno da anni ed anni moltiplicando gli studi ed i documenti, le biografie, gli epistolari, le analisi, e nondimeno la sua figura, pur così vicina nel tempo e già fatta come lontana e intangibile dalla consacrazione storica, sembra rifiutarsi ad esser conchiusa in un semplice formola riassuntiva. Chi dall' ammirazione pel genio è stato tratto all'amore per l'uomo ed ha cercato nei documenti biografici la figura di un Goethe, di un Beethoven, di un Nietzsche, per non uscire dal campo germanico, vede sorgere innanzi chiara e precisa la natura umana dell'artista so-

vrano, può dire di conoscerlo come un amico; ma questa straordinaria energia umana che ebbe nome Wagner è così multiforme e talora contraddittoria che non desta il senso di esser conosciuta a fondo, di aver lasciato penetrare tutto il suo segreto. Vi sono in essa elementi opposti, antitesi cozzanti; ma se proviamo a sceverare il puro dall'impuro, il legittimo dall' illegittimo, ci accorgiamo di distruggere l'energia armonica da cui è nata l'opera meravigliosamente una: virtù e difetti, ricchezze e lacune sembrano esser provvidenzialmente integrate e misurate per raggiungere il risultato incomparabile, e nella realtà pratica sono meravigliosamente conciliate e fuse da una duttilità nervosa che trae partito di tutte le circostanze, di tutte le forze interiori per coinvolgerne lo sforzo verso l'attuazione del sogno. Questa apparenza multiforme e sfuggente può spiegare i giudizi talora acri che attraverso l'ammirazione sfuggono alle labbra dei fedeli e degli estranei. L'uomo che scrisse il poema dell'amore, della carità e della rinuncia, è accusato di « infinito egoismo », di « incommensurabile potere di oblio »; colui che volle fare dell'arte una religione è incolpato di « istrionismo teatrale »; nella sua patria stessa un critico rifiuta « di porlo a paro degli eroi autentici del germanesimo, di nature robuste e sane come Lutero e Goethe, Bach e Beethoven ». Come una diffidenza nuova sorge dopo il trionfo clamoroso. Incapacità di comprendere la grandezza, pedanterie di critici, animosità di un grande ingegno sulle soglie della follia? Non sono questi elementi che bastino a spiegare la reazione antiwagneriana che si disegna vigorosa da qualche anno e che, rispettando la sovrana genialità del poeta musicale, investe la dottrina e gli scopi dell' assertore ideale. Vi è qualche cosa di profondamente illogico e di non facile da spiegare nell'azione pratica del Wagner, che legittima le

accuse di « decadenza », di iperidealismo vuoto, di teatralità eccessiva.

*
* *

Vi sono artisti grandi pei quali la vita non è che un pretesto ad un dilettantissimo estetico: la critica della loro personalità artistica è facile e chiara. Ma nulla è più lontano dalla individualità di un Wagner. Dall'adolescenza alla vecchiaia, tutti i suoi scritti teorici, tutte le sue lettere, tutte le sue parole ci dimostrano la serietà con cui il suo spirito si è curvato sul problema dell'esistenza, sulla legge della vita. Tutta la sua arte rampolla dalla più profonda sincerità, dalla passione di tutto il suo essere: non un verso, non una nota fu scritta per puro compiacimento estetico; e pure il suo dramma interiore sincerissimo ed ardentissimo non riesce idealmente a persuaderci in nessuna delle sue successive trasformazioni.

E in verità questa evoluzione è strana. A trentacinque anni, egli, non socialista, egli che considera il comunismo come « la più ridicola e la più stupida di tutte le dottrine », che non è repubblicano perchè anzi vorrebbe un autocrate, che è antiparlamentare, prende ardentissima parte alla rivoluzione democratica politica ed economica di Dresda per il puerile miraggio di distruggere la civiltà corrotta, perversa ed egoista, che impedisce a suo vedere il trionfo dell'arte disinteressata e l'avvento della società nuova fondata sull'amore e sull'idealità più pura. Proscritto e fuggiasco, dimentica la rivoluzione politica per vagheggiare il « *dramma comunista* », l'opera d'arte integrale che deve debellare l'opera comune e dichiarare la guerra al regno dell'oro, al predominio della ricchezza e dei ricchi, all'oppressione dei poveri, alla scienza razionalista, all'egoismo, alla convenzione, alla moda, all'arbitrio, alle religioni che addormentano l'energia col

miraggio di un bene oltre umano, al cristianesimo, alla morale, alla legge, a tutto ciò che impedisce all'uomo di vivere secondo natura, cercando la maggior gioia ed accettando serenamente la morte. Ed ecco che quando ha già abbozzata la *Tetralogia* che deve estrinsecare quel suo credo, la lettura di Schopenhauer trasforma quel sereno anarchismo in un nero pessimismo. La stessa opera invece di affermare la gioia di vivere e la redenzione del mondo dall'innaturalità della legge, affermerà la graduale estinzione della volontà di vivere e lo sfacelo del mondo corrotto dalla sete dell'oro e dalla cupidigia: l'inno alla gioia si è mutato nella « sinfonia della rinuncia ». Nè basta: l'amore, celebrato nell'*Anello* come unica moralità dell'uomo libero, diventa nel *Tristano* esperienza dolorosa che deve guidare alla purità, alla santità, all'annegamento della volontà nel Nirvana. E infine l'uomo che voleva distruggere le religioni e il miraggio dell'al di là, ritorna nel *Parsifal* a celebrare l'estasi religiosa e la conquista della purità serena per mezzo dell'estinzione di ogni egoismo, identifica l'artista col sacerdote.

Se non avessimo la prova che il Wagner ha vissuto quest'evoluzione ideale ci sarebbe da dubitarne, tanto essa è confusa, artificiosa, inverosimile. Eppure non è lecito sbarazzarsene come di ubbie filosofiche di nessun conto, come troppi fanno: la creazione artistica ne rampolla direttamente e vi è indissolubilmente legata.

*
* *

Queste idealità potevano essere volta a volta ingenue ed assurde, come ingenui ed assurdi possono parere il superuomismo del Nietzsche e l'evangelismo integrale del Tolstoi. Ma il Nietzsche e il Tolstoi, anime più semplici e austere, vissero con ferrea logica il loro sogno

fino alla follia ed alla morte; vi si immolarono intere; gli sacrificarono persino la loro genialità artistica creatrice. Nel Wagner la fede dottrinale non influì mai sull'attività pratica; anzi ben spesso ne fu in aperto contrasto: per quanto grande come artista, non possiamo metterlo a pari del Tolstoi o del Nietzsche, come eroe e martire di un'idea. Egli si illudeva volta a volta di essere un apostolo di verità e di fede, credeva di usare l'arte a scopo di apostolato morale, ma incosciamente si serviva della fede e della dottrina a scopo di arte. Quale poema sublime non avrebbe scritto il Nietzsche se avesse potuto considerare dall'esterno artisticamente se stesso e la sua follìa! Quale capolavoro non avrebbe potuto scrivere il Tolstoi se avesse potuto osservare il suo dramma interiore con puro occhio d'artista! Anima meno semplice e pura, complicata e multivola, più agile, più nervosa, più veemente, più sensuale, il Wagner potè compiere inconsciamente quel miracolo, di essere un eroe dello spirito e di trarne quel frutto di arte che ai veri drammi spirituali ben spesso è negato dalla loro stessa gravità tragica. Una segreta forza conservatrice lo preserva costantemente dalle logiche e nocive conseguenze delle sue virtù più alte. L'assoluto disinteresse non gli impedisce di spillar istancabilmente denaro ad amici, ad amiche, a potenti, ad ammiratori. « Chi mi aiuta, aiuta non me, ma il mio sogno »? Senza dubbio; ma non si può non pensare che una più austera delicatezza lo avrebbe costretto a rifiutare quegli aiuti, a cercare il sostentamento nel lavoro mercenario, a smembrare, distrarre, paralizzare la sua attività creatrice che egli potè conservare intatta per il suo sogno. Il suo infiammato, trascendente idealismo non lo spinse mai, come il Nietzsche e come il Tolstoi, a vagheggiare o a cercare la perfezione dello spirito nella sterile solitudine di un convento. V'è in una

lettera al Nietzsche una frase che è una rivelazione. Al filosofo malato di tristezza che stava componendo un *Inno alla Solitudine*, il Wagner rispondeva: « Siete tutti ipocondriaci, e ve lo dico, non è un bene. Sono le donne che mancano, mi sembra, a voi giovani. C'è una difficoltà lo so, come diceva il mio amico... dove prendere le donne senza rubarle? Ma d'altra parte, si possono rubare se occorre ». Egli se l'era procurata così, e godeva con l'antica moglie di Bülow il trionfale benessere di Bayreuth: stava per rappresentare l' *Anello*, poema dell' estinzione della volontà di vivere e meditava il *Parsifal*, poema della rinunzia buddistica. In queste aperte contraddizioni è il segreto di quella incoercibile energia che cerca la fecondazione dell'idea assoluta, ma la argina tosto con la sua praticità relativa di azione. Egli sembra riunire, fenomeno nuovo, le qualità etniche più opposte: l' idealismo austero, l'abbandono altruistico, il disinteresse creatore della razza aria, con la sensualità morbosa, la mobilità obliosa, l'abilità utilitaria, la curiosità irrequieta, la duttile attività pratica della semitica; sembra fecondare la quadrata robustezza di mente di un Goethe con la nervosa sensualità artistica, l'ardore polemico e l'edonismo pratico di uno Heine.

All'inizio della sua carriera di compositore il Wagner aveva in quella sua unica e bellissima sinfonia *Faust*, preso ad argomento quel passo del poema goethiano in cui Faust esclama: « Due anime, ahimè, albergano nel mio petto e l'una vuol svellersi dall'altra; l'una con violento desiderio di godimento si afferra al mondo coi suoi organi avvinghianti; l'altra si solleva violentemente sulle tenebre verso le alte dimore dei beati ». Sentiva in se stesso le due anime? V'erano veramente; senonchè, non erano in dissidio; nonchè cercare continuamente di separarsi l'una dall'altra, paralizzando lo sforzo creatore, esse

in lui si fondevano in un coniugio perfetto, avvicendandosi secondo l'opportunità del momento, nella direzione dello sforzo vitale.

*
* *

Perchè come nel campo delle idee, così fu in quello umano. Tre donne occupano la vita del creatore prodigioso: Minna Planer, la moglie umile e devota, Matilde Wesendonck, l'ispiratrice poetica, Cosima Listz, il genio amministrativo, ed ognuna sembra giungere a proposito nell'ora necessaria. Al Wagner povero ed oscuro era indispensabile la donna modesta e buona, pronta ad affrontare gli stenti della vita miserabile. Una leggenda l'ha finora dipinta come un essere inferiore, incapace di comprendere la grandezza dell'uomo a lei unito dal caso, una sciocca creatura che gli rimproverava di comporre folli opere astruse invece di composizioni musicali banali e proficue. Le lettere da poco venute in luce provano che è leggenda interessata: il Wagner fino ai tempi dell'esilio a Zurigo, non scrisse una linea senza sottometterla alla moglie e domandarne il parere. E non era ella del resto per lui cara « più che ogni altra cosa al mondo »? Non era colei presso la quale sarebbe vissuto « felice fino alla morte? » Ma ognun sa come dinanzi al fascino di Matilde Wesendonck, la donna colta e fine, che aveva dato al Wagner gli agi dell'*Asilo* e l'amore di un'anima adorante, la moglie sia scomparsa ai suoi occhi. La lettera in cui ella descrive la partenza da Zurigo e la durezza dell'uomo è toccante di semplicità angosciosa. Per dieci anni l'ispiratrice romantica del *Tristano* sostituisce nel cuore del poeta la moglie devota, malata e lontana; ma ad un tratto, con egual facilità d'oblio ella è cacciata da una donna nuova: dalla donna superba di ingegno e di capacità organizzatrice che occorre al consolidamento del-

l'opera temeraria, la figlia di Liszt che abbandona il marito Bülow per legare il suo nome al genio, e dargli un erede.

Errori, crudeltà, insensibilità inerenti ad una grande natura di dominatore? Diritti del genio? Senza dubbio, ma egli ne è inconscio. Nel 1859 scrivendo alla Wesendonck si scaglia contro i « grandi uomini ». Dice: « Lasciatemi tranquillo, con i vostri grandi uomini... Dio mi guardi da queste « possenti » nature, da questi Napoleone, ecc... Mi attengo alla parola di Schopenhauer: Non è il conquistatore del mondo, ma il vincitore del mondo, ch'è degno di ammirazione ».

*
* *

Si illudeva; non vinse il mondo in sè, annientando la volontà di vivere; conquistò quello esterno, come i dominatori possenti: ma questa incoscienza fu la sua forza, perchè fu la fonte della sua sincerità artistica. Soltanto l'illusione di essere un apostolo poteva dare al poeta l'accento sacro che ci fa tremare, l'intensità di commozione poetica che lo rende unico nella storia della musica. Ma questa bellezza di poesia che nell'intenzione del profeta doveva essere lo strumento di una iniziazione morale, di un rinnovamento sociale, si è rivelata così nuova e potente e affascinante, che ha assunto vita autonoma, ha gettato nell'ombra il suo mandato, da mezzo è divenuta fine. Quanti, fra la folla fremente che accorre al *Tristano*, apprendono che la « passione dolorosa purifica l'uomo, staccandolo dalla vita, gli fa scoprire la serenità sublime, la calma meravigliosa dell'asceta che ha negato la volontà di vivere »? Essi si inebbriano del fremito voluttuoso, del desiderio lacerante, vi attingono l'incitamento ad una più profonda ebbrezza. Quanti, a-

scoltando il *Parsifal*, vi imparano ad uccidere in sè l'egoismo e il desiderio, per raggiungere con la rinuncia lo stato di santità pura? Vi gustano con eguale sensuale dolcezza lo spasimo del peccatore Amfortas, il fascino voluttuoso delle tentatrici di Klingsor, l'acre fremito della lussuria di Kundry, la celestiale serenità dell'Agape sacra. La poesia, la poesia sola è rimasta e rimarrà, perchè troppo più grande d'ogni significazione dottrinale, d'ogni morale, d'ogni redenzione sociale. Appaia pure ingenua e fallace l'intenzione rigeneratrice dell' umanità, cadano pur sotto la critica le teoriche artistiche del dramma musicale, che doveva integrare tutte le arti e sostituirvisi, e non vi è riuscito, non sia immune da accuse la elaborazione, sia pur diminuito il poeta drammatico, inattaccabile, augusto, sovrano rimane il poeta musicale, creatore di temi espressivi. Pongano taluni più in alto Palestrina, Bach e Beethoven: colui a cui Federico Nietzsche, fra gli attacchi più veementi, tributò l' elogio di aver « esteso infinitamente il potere espressivo della musica », non rimane meno « l'inventore di un nuovo linguaggio musicale », colui che più d' ogni altro musico ha scoperto e svelato l'anima segreta, il magico potere dei suoni. Certe voci e certi accenti, certe ombre e certe luci, certi fremiti e certi brividi: evocazioni delle voci e degli aspetti della natura, suggestioni di mondi irreali, visioni di infinito, traduzioni dei sensi più inesprimibili del l'anima umana, non avranno nell'avvenire che un nome: Wagner.

[1913].

LEOPARDI ED OSSIAN

Per quanto la poesia del Leopardi sia possentemente originale non è nondimeno immune da derivazioni di sostanza e di forma da poeti antichi e moderni. Tra quanti ne discorsero, rammento fra gli altri, il professore Michele Scherillo, il quale, ragionando alcuni anni sono del *Consalvo* nella *Nuova Antologia*, indicò alcune probabili derivazioni leopardiane da Teocrito e da Virgilio, dal Petrarca, dal Monti, dal Goethe, dal Metastasio. Ma nessuno mai, ch'io sappia, ebbe a indicare tra le fonti leopardiane i poemi dell'Ossian.

Può sembrare a taluno poco verosimile che la limpida e armonica mente del Leopardi, tutta infusa di plasticità classica, abbia potuto trovare alimento in quella quintessenza di romanticismo vaporoso: nondimeno mi pare di potere affermare che tracce di questa influenza del « pasticcio machpersoniano », come lo chiamò il Carducci, si trovano nei canti del Mimnermo italiano.

Che l'Ossian del Machperson sia un « pasticcio » non è dubbio (se pure il Carducci non intese tradurre con codesta parola il ben diverso significato del *pastiche* francese, che, come ognuno sa, significa falsificazione): ben altra è la poesia autentica dei bardi primitivi, ben altrimenti

umano e immortale il ferreo canto dell'Edda e dei Nibelungi! Ma non tutto è zavorra nei canti dell' Ossian, e il Leopardi, non dissimile dal Goethe che citò i *Canti di Selma* nella scena capitale del *Werther*, dal Foscolo che nella prima edizione del *Jacopo Ortis* (imitatore esagerato anche in ciò) mise il nome dell' Ossian fra gli dei della poesia, con Omero e con Dante, dovette gustarne la poesia fantastica e il senso pittoresco della natura, ignoti a la lirica italiana e di cui il suo cuore vibrante di sensibilità fresca e sincera doveva sentire il bisogno.

E di questo amore e di questo bisogno pare a me che alcuni indizi materiali non dubbi si possano trovare nei canti leopardiani.

*
* *

Chi non ricorda quei mirabili versi del *Tramonto della luna*?

> Voi collinette e piagge,
> caduto lo splendor che all'occidente
> inargentava della notte il velo,
> orfane ancor gran tempo
> non resterete, che dall'altra parte
> tosto vedrete il cielo
> imbiancar nuovamente e sorger l'alba...
> . . . .
> Ma la vita mortal, poichè la bella
> giovinezza sparì, non si colora
> d'altra luce giammai, nè d'altra aurora.

Orbene, nell'Ossian Cesarottiano, nel poemetto lirico *La notte*, uno dei bardi esala un lamento nel quale la considerazione dell'effimera notte che vela il mondo fisico conduce al medesimo amaro compianto su quella eterna che incombe al giorno dell'uomo. Dice:

. . . . , l'ombra sen fugge
dinanzi al vivo mattutino raggio,
quando sgorga dal monte,
e fuor dalle sue nubi
ride gioioso il giovinetto giorno:
sol l'uom, come passò, non fa ritorno.

Lieve e forse casuale la rassomiglianza del momento poetico? Certo potrebbe esser tale, se non che la derivazione acquista verosimiglianza da quest'altra più determinata.

Nella *Sera del dì di festa*, il Leopardi nella calma della notte lunare esce in quel grido:

Or dov'è il suono
di quei popoli antichi? or dov'è il grido
dei nostri avi famosi, e il grande impero
di quella Roma, e l'armi e il fragorìo
che ne andò per la terra e l'oceano?
Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
il mondo, e più di lor non si ragiona.

Nella medesima poesia già citata dell'Ossian, lo stesso cantore è tratto dal silenzio di una uguale notte lunare a queste interrogazioni:

Ove son ora, o vati,
i duci antichi? ove i famosi regi?
Già della gloria lor passaro i lampi.
Sconosciuti, obliati
giaccion coi nomi lor, coi fatti egregi
e muti son delle lor pugne i campi.
Rado avvien ch'orma stampi
il cacciator sulle muscose tombe,
mal noti avanzi degli eccelsi eroi.
Sì passerem pur noi: profondo oblìo

c'involerà: cadrà protesa alfine
questa magion superba,
e i figli nostri tra l'arena e l'erba
più non ravviseran le sue rovine.
E domandando andranno
a quei d'etade e di saper più gravi:
dove sorgean le mure alte degli avi?

L'identità del movimento ritmico, il ricorrere di uguali parole: *popoli antichi: duci antichi; famosi regi: avi famosi* mi pare che non lascino dubbio sulla filiazione. *Muti son delle lor pugne i campi* corrisponde precisamente al *tutto è pace e silenzio e tutto posa il mondo, e più di lor non si ragiona.* Tanto più verisimile sembrerà la derivazione osservando come ai versi ossianeschi *sì passerem pur noi, profondo oblio c'involerà* e seguenti, corrispondano idealmente i versi leopardiani della medesima poe- sia: *e fieramente mi si stringe il cuore, a pensar* [illegible] *tutto al mondo passa e quasi orma non lascia.* Parre[illegible] quasi di poter dire che il Leopardi sia uscito a pass[illegible] giare per la campagna dopo aver letto la pagina dell'O[illegible] sian, e nel silenzio della notte lunare, rimemorandola e ripetendone i versi, ne abbia avuto la mossa per cercarne una versione appropriata ai suoi casi, al paesaggio latino ed alle memorie della sua gente. E forse a determinare nella sua mente quella mossa lirica concorse anche l'insistenza del ricordo melico e ritmico di quest'altra invocazione ossianesca, nel poemetto *Temora* (Canto I):

Ove son ora, e duci,
i padri nostri, ove gli antichi eroi?
Tutti già tramontar...
..... Sì passerem noi tutti
nel nostro dì...

Messi su questa via di ricercare se nelle poesie del Leopardi si riscontrino spunti ritmici o melici tratti dall'Ossian, dobbiamo andar cauti per non varcare le soglie della probabilità e trascorrere oltre. Ma per chi sa come l'elaborazione poetica si aiuti di mille ricordi musicali e ideali di letture di cose altrui, che operano talora inconsciamente sull' orecchio e sulla psiche del poeta, parrà forse non inutile annotare altre non improbabili per quanto lievissime derivazioni.

* * *

Chi può dire se, per esempio, l' invocazione a Nerina nelle *Ricordanze,*

O Nerina! e di te forse non odo
questi luoghi parlar? Caduta forse
dal mio pensier sei tu? Dove sei gita
che qui solo di te la ricordanza
trovo, dolcezza mia? Più non ti vede
la tua terra natal...
..... Ove sei che più non odo
la tua voce sonar...

non abbia avuto, per così dire, una spinta ritmica da questo luogo del poema di *Fingal*?

Ove Fingallo,
o padre, ove sei tu? Più non ti veggo
con l'eccelsa tua stirpe, errar pascendo
cervette e damme in su la verde tomba
del regnator di Selma...

Dice il Leopardi di Nerina:

Passasti. .
. . . .
ma rapida passasti, e come un sogno
fu la tua vita.

E Fingal:

. . . . . brillai qual raggio
e qual raggio passai: nebbia son io
che si dilegua all'apparir del vento.

Alla mossa dei primi versi della *Vita solitaria*, si direbbe non estraneo il ricordo di questi del poemetto *Temora:*

Siccome pioggia del mattin che lenta
scende soavemente in valle erbosa
mentre pian pian la diradata nebbia
lascia libero il varco al nuovo sole...;

e non è curioso il riscontro fra l'onda ritmica della mossa della *Quiete dopo la tempesta* con questa del più volte citato poemetto ossianesco *La notte?*

Ma già cessa la pioggia: odi che soffia
l'asciutto vento: l'onde
si diguazzano ancora, ancor le porte
sbattono; e mille e mille
cadon gelate stille
da quel tetto e da questo...

E non è strano che in questo poemetto il cantore parli della sua *capanna* a cui batte la pioggia, appunto come il Leopardi parla, assai poco verisimilmente, della *sua capanna* nella *Vita solitaria?*

E non sarebbe forse plausibile veder nella scapigliatura romantica dei seguenti versi della citata *Notte:*

Sia pur tetra la notte, ululi e strida
per pioggia e per procella,
senza luna, nè stella,
volino l'ombre, e il peregrin ne tremi,

imperversino i venti,
rovinino i torrenti, errino intorno
verdi alate meteore; oppur la notte
esca dalle sue grotte
coronata di stelle, e senza velo
rida limpido il cielo,
è lo stesso per me....

un momento poetico che potè condurre la mente del Leopardi al grido tanto più equilibrato ed umano dell'ultimo canto di Saffo:

Noi l'insueto allor gaudio ravviva...?

Non v'è forse nei versi delle *Ricordanze*:

Quando fanciullo, nella buia stanza,
per assidui terrori io vigilava
sospirando il mattin,

un lontano ricordo, tra sentimentale e melico, di questi dei Canti di *Selma:*

Misero! io siedo nel mio duolo immerso
fra le lagrime mie, fra i miei sospiri
ed attendo il mattino?

Io inclinerei per l'affermazione, e a ciò mi indurrebbe il fatto che le derivazioni meliche sono le più numerose nella poesia del Leopardi. Ognuno ha notato quante ve ne siano per esempio nel *Sogno,* tratte da quattro distinte poesie del Petrarca. Lo Scherillo notò una derivazione del *Consalvo,* dal *Demetrio* del Metastasio. Io ho fatto parecchie volte la prova di leggere questi versi della *Clemenza di Tito* del Metastasio a qualche leopardiano:

Ecco io t'apro il mio cuor. Quanto mi trovo
presente a te, non so pensar, non posso
voler che a voglia tua: rapir mi sento
tutto nel tuo furor; fremo ai tuoi torti...

ed alla mia domanda se essi non evocassero nella loro memoria qualche luogo del Leopardi, immediatamente si presentavano alla loro mente ed alle loro labbra i versi di *Aspasia*

Narra che sola
sei del tuo sesso...
..... a cui spontaneo porsi
l'indomito mio cor. Narra che prima
e spero ultima certo, il ciglio mio
supplichevol vedesti, a te dinanzi
me timido, tremante (ardo in ridirlo
di sdegno e di rossor) me di me privo
ogni tua voglia, ogni parola, ogni atto
spiar sommessamente, ai tuoi superbi
fastidi impallidir, brillare in volto
ad un segno cortese, ad ogni sguardo
mutar forma e color.

Nei quali non solo v'è ricorrenza di atteggiamenti ritmici, di sincopi e di parole, ma anche un'analogia di sviluppo psicologico che rende quasi certa la filiazione.

* * *

Che il Leopardi conoscesse l'Ossian non è dubbio. Lo conosceva e lo ammirava. Nei *Pensieri* (I, pag. 307) lo paragona ad Omero ed agli altri greci e latini e ne trova il carattere differenziale « in una malinconia generata dalle disgrazie particolari, e non dalla disperante filosofia, ma più propriamente dal clima ». Altrove (II, pg. 318)

ne loda la sublimità per il carattere semplice e triste, e gli spiriti eroici che sono propri del clima settentrionale.

Dunque lo conobbe e lo amò, e i riscontri che sono venuto annotando, mi sembra che ne diano una prova. Ma più che il fatto materiale di corrispondenza di mosse e di frasi, è notevole il senso che nasce dalla lettura dell'Ossian quando si abbia presente la poesia leopardiana. Non sono alieno per conto mio dal credere che dall'Ossian il Leopardi abbia tratto più che non si creda di quel sentimento della natura, formato di reverenza, di intimità e di mistero che rende le sue rappresentazioni naturali così differenti da quelle dei poeti italiani prima e dopo di lui, schiavi del sentimento e dello stampo classico, che le rende così pittoricamente moderne e suggestive. L'anima del Leopardi, per la sincerità ed umiltà del suo amore per la natura era assai più prossima all'anima settentrionale che non alla latina, ed egli dovette prediligere e studiare quella poesia straniera che pur in mezzo alle scapestratezze di pensiero e di forma gli forniva un alimento ed un aiuto di freschezza e di intimità pensosa che non poteva trovare nella lirica italiana.

[1905].

ARCADI LEOPARDIANI

Che il Leopardi sia stato studioso della poesia degli Arcadi, è risaputo. Ognun sa come nei *Pensieri* siano sottili analisi dei modi lirici del Guidi e dello Zappi; ma che vi abbia attinto non è parso, ch' io sappia, a nessuno. Il Carducci non volle nemmeno ammettere che dalle strofe del Guidi avesse tolto lo spunto per le sue canzoni libere, e rimproverò aspramente il Cesareo che aveva osato affermare tale derivazione. Forse il Carducci errò, come spesso gli accadde, e l' influenza della poesia degli Arcadi fu sul Leopardi maggiore che egli non credesse; forse non tutti gli Arcadi scambiarono, com'egli disse: « per vita intima del pensiero un vuoto esercizio di stile » e « l'Accademia trionfò per tutto mascherando di sè e del suo giuoco la vita vera e pratica ». Forse qualche traccia di vita vera c' è anche in quella poesia, e il divino Giacomo potè averne una spinta alla fantasia ed una suggestione melodica ai suoi canti.

A me, per esempio, avvenne di domandarmi se la prima idea del *Bruto minore*, non fosse balzata in mente al Leopardi dai versi del Guidi. Leggendo nella canzone *Costumi degli Arcadi* la rappresentazione lirica della fortuna di Roma, m'era parso che il fato leopardiano, il quale

. . . . dalle selve ignude
cui l'Orsa algida preme,
a spezzar le romane inclite mura
chiama i gotici brandi;

fosse assai simile alla sorte guidiana per cui aveva

l'ampio splendor della città di Marte
da liti aspri e rimoti
chiamata sul Tarpeo l'ira de' Goti;

tanto più che il verso che subito segue nel Guidi:

Da mano tinta di fraterno sangue

mi sembrava quasi essere rimasto nell'orecchio del Leopardi pel suo:

Sudato e molle di fraterno sangue;

tanto più che in un'altra canzone del Guidi, *Roma non mai soggiogata dal tempo*, narrando le sorti di Roma, si dice:

E da che il ferro e l'opra
dell' indomito Bruto
dai numi ebber rifiuto
e la temuta dignità risorse...

Ma il dubbio di un' ispirazione, diciamo così, arcadica, mi si fece più acuto leggendo una canzone di Pompeo Rinaldi, raccolta in un volume di *Rime di G. B. Zappi e di altri poeti arcadi* (in Venezia 1779, presso Gaspare Storti).
Qui non è più leggera e forse casuale coincidenza di parole e di suoni. La canzone è l'esaltazione del suicidio di Catone, come quella del Leopardi è di quello di Bruto: è un egual inno alla virtù repubblicana ed alla fortezza

stoica. L' impostatura ne è curiosamente simile. Non c'è da aspettarsi la formidabile sintesi leopardiana, per cui nove versi bastano al poeta per definire la posizione storica e introdurre Bruto in scena: all'arcade occorrono sei strofe; ma non è forse impossibile ritrovare in quell'abbondanza un'analogia di condotta lirica. Dice il Rinaldi:

Corsa la terra a volo
e corso il mar tutto di lido in lido,
si rivolgeano al polo
l'Aquile...
Quand'ecco in fero aspetto
muover crucciosa alle cognate offese
e vomitar dal petto
la discordia civil le fiamme accese.
Le private contese
in pubblica ragion vedi cangiarsi;
e in due partite armarsi
Roma contro se stessa, e volger l'asta
per la vicina e vasta
piaggia: ahi qual si scorge errar per tutto
orrore immenso, immensa tema, e lutto!

È forse libidine comparativa ritrovare un' eco di questi versi in quelli del Leopardi:

. . . . dalle somme vette
Roma antica ruina...?

Può darsi, sebbene i *cognati petti il vincitor calpesta*, ricordino assai da presso le *cognate offese* dell'arcade. Sia pure. Andiamo innanzi. Che fa Bruto?

Fermo già di morir, gli inesorandi
Numi e l'Averno accusa,
e di feroci note
invan la sonnolenta aura percote.

E apostrofa il Fato:

. . . . teco il prode guerreggia,
di cedere inesperto; e la tiranna
tua destra, allor che vincitrice il grava
indomito scrollando si pompeggia,
quando nell'alto lato
l'amaro ferro intride,
e maligno alle nere ombre sorride.

Ebbene, il Catone arcade ha un atteggiamento assai simile:

Che fa Catone intanto
che la Patria infelice il giogo attende?
Co' sospiri, col pianto
forse l'austera Maestade offende?
No, ma le rie vicende
fra sè tacito in pria rivolve, e pensa:
poi per giust' ira accensa,
dato a Cesare un guardo, un altro a Roma,
scuote l'ispida chioma,
arma la mano, arresta il passo, e forte
di se stesso maggior sfida la morte.
Già il ferro al sen converso
balena in alto, e quel gran core addita.
Eccol nel sangue immerso
aprir la strada alla seconda vita:
per l'aperta ferita
il magnanimo spirto esce, e non langue;
ed in lasciar l'esangue
spoglia mortale alla fortuna irata
ver lei si volge, e guata;
e lei, che 'l preme, e al fier nemico arride
si prende a scherno, e in guisa tal deride....

Questa *fortuna irata* che *preme* il magnanimo spirto non sembra molto vicina parente del *destino invitto* che *preme gli infermi schiavi di morte*? Si direbbe che per-

sino le rime conclusive della stanza: *arride-deride* siano rimaste nell'orecchio del Leopardi per suggerirgli quelle finali della sua: *intride-sorride*. Ma c' è di più. Bruto apostrofa la virtù, gli dei, la sorte: *Stolta virtù, le cave nebbie, i campi*, ecc. Catone apostrofa la fortuna:

— So ben che a tuo talento
moderi il freno alla ventura, e puoi
in un fatal momento
turbar le sorti, e conculcar gli eroi.
Ma cogli sdegni tuoi
non puoi far, che alle grandi alme latine
le medesme ruine
base non siano d'eternitate al trono,
e qualunque tuo dono
caduco, e vile; onde a ragion ti sprezza
chi a bella gloria il saggio core avvezza...

Non pare che un'eco di questa stoica invettiva, che nella sua ornatezza retorica non manca di una certa eloquenza, sia rimasta nella chiusa della canzone leopardiana? Se anche trasformata in un pessimismo di cui l'arcade non poteva esser capace? Sarei indotto a pensarlo, anche perchè l'arcade sembra indicare la via al Leopardi:

Perchè Catone estinto
rimase in ombra ad insultar l' ingiusto
usurpatore augusto;
e con guerra implacabile ed eterna
dalla gran valle inferna
tanto l'agitò poi, spirto temuto,
finchè un giorno rinacque in Cassio e Bruto.

*
* *

Che da questa canzone, che vanta una stringatezza verbale ed un calore lirico che non sono di tutti in quel-

l'età, il genio del Leopardi abbia tratto la sovrana ispirazione del *Bruto minore*, a me pare probabile anche per un riscontro indiretto. Nello stesso volume che l'accoglie, poche pagine più oltre, sono due canzoni di una poetessa arcade: Petronilla Paolini, romana, in Arcadia « Fidalma Partenide », in una delle quali è un riscontro abbastanza curioso con un passo del *Bruto*. Chi non ricorda i versi sublimi:

> Ecco tra nudi sassi e in verde ramo
> e la fera e l'augello
> del consueto oblio gravido il petto,
> l'alta ruina ignora...
> Oh! casi! oh gemer vano! abbietta parte
> siam delle cose...

Lo so: vien da pensare se mai alla descrizione del riposo notturno delle fiere nel frammento di Alcmane e nei molti versi latini che ne derivarono, ma forse la mossa è venuta più da vicino. Ecco la bella strofe di questa poetessa arcade, che ci si rivela anche per altri sensi e suoni un'anima lirica singolarmente leopardiana, mal compressa dalla freddezza accademica:

> Quando dall'urne oscure
> placida notte amica
> licenzia i sonni, e l'ombre molli usate,
> e cuopre il volto della madre antica
> sotto le tenebrose ali stellate,
> le più penose cure
> tuffansi in Lete, e in ramo, in bosco, in sponda
> l'augel, la fera e l'onda
> pur trova pace, e posto in bando al duolo,
> l' ira oblia, frena il moto, e accheta il volo.
> Per me pace non viene...

C' è non solo il riscontro delle parole, ma anche l'uso del singolare *ignora : trova* applicato nei due casi a più soggetti. Riscontro casuale? Può darsi; ma leggendo queste due canzoni, pregne di un senso tragico e di una caldezza di vita vissuta che le fanno originalissime nella lirica arcade, vien da pensare, per analogia di sensi e suoni, continuamente al Leopardi, e segnatamente a un altro canto leopardiano, compiuto negli stessi anni e quindi nello stesso clima letterario del *Bruto*: l' *Ultimo canto di Saffo.*

*
* *

Nella prima di queste due canzoni la Paolini racconta una torbida storia di sventure; nella seconda inveisce contro la sorte nemica e oppone fieramente il petto ai colpi del fato.

Spieghi le chiome irate
minacciosa cometa, e il guardo giri
grave di morte a queste mura intorno;
nubi di fiamme armate
Giove sopra di noi muova, e s'adiri,
nè splenda mai senza saette il giorno;
colle nuove sciagure anco ritorno
faccian l'antiche, e il lor furor insieme
sovra l'anima mia corra disciolto;
io con pallido volto
non mirerò le mie sventure estreme;
soffre il mio cor, non teme:
e intrepida vedrò sopra il mio crine
dal destino cader stragi e ruine.
S'avventano i disastri
solo all'anime grandi...

Lo so: non è ancora l' anima che tratta all' estremo dell'angoscia, gode dell'infuriare degli elementi: *Noi l'in-*

sueto allor gaudio ravviva ecc.; ma, o m' inganno, o ci siamo assai prossimi. E l'analogia diventa in altri passi più stretta. Dice Saffo:

Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso
macchiommi anzi il natale, onde sì torvo
il ciel mi fosse e di fortuna il volto?
In che peccai bambina, allor che ignara
di misfatto è la vita, onde poi scemo
di giovinezza, e disfiorato, al fuso
dell' indomita Parca si volvesse
il ferrigno mio stame?

E la Paolini:

Tu sai, che i lumi appena
apersi al dì, che m' incontrai dolente
coll'aspetto crudel d'avversa sorte,
e con adulta pena
in pargoletta età vidi repente
fin sulla cuna mia scherzar la morte:
pianser gli occhi presaghi, e ancor non forte
fu il mio tenero seno a' colpi esposto
che m'avventò dal Ciel destino ingrato.

E aggiunge:

Misuro allora con pensier doglioso
quanti Cloto ha filato anni di stento
per le mie acerbe pene,
e duro campo di battaglia è il letto
all'agitato petto...

Dice Saffo:

Me non asperse
del soave licor del doglio avaro
Giove...

E la poetessa arcade:

I primieri vagiti
udì dalla mia cuna
con torvo aspetto empio Saturno, e fiero...

Saffo si ribella alla sorte indegna:

Morremo. Il velo indegno a terra sparto,
rifuggirà l'ignudo animo a Dite,
e il crudo fallo emenderà del cieco
dispensator dei casi...

E la Saffo arcade:

Se la superba e cieca
saettatrice infesta
della terrena spoglia, ov'io son chiusa,
oltraggio ai fiori momentanei appresta,
con fredda mano in rio veleno infusa
sollievo all'alma arreca,
togliendo il peso alle doppie ali, ond'ella
alla natia sua stella
si volge, e il molle vaneggiar dei sensi
mira con scherno da quegli orbi immensi...

Ma non solo all'*Ultimo canto di Saffo* vien da pensare leggendo queste due canzoni. La mossa leopardiana dell'*Amore e morte*:

Erta la fronte armato
e renitente al fato...

ha un antecedente non ignobile in questi versi:

Dunque l'ampia faretra
vuoti pur nel mio seno.
nimica sorte; avrò sempre costante,

come di pietra il nome, il cor ripieno
di tempre di inflessibile diamante.
. . . .
Nel bel campo d'onore
fatta scudo a me stessa innalzo un grido
e il mio martir disfido,
l'affronto e il vinco...

Ma la Saffo arcade, a conforto dei mali insostenibili si esaltava nel presagio della gloria futura: il Bruto e la Saffo leopardiana negano a sè anche quest'ultima dolcezza, questo « ultimo raggio dell'atra morte »: la poesia del dolore ha perso tutto o quasi ciò che poteva ancora avere di « letteratura ».

Conobbe il Leopardi questi Arcadi? Si può esserne certi. Ne trasse qualche spunto? A me pare assai chiaro. Ma queste canzoni della troppo dimenticata poetessa romana sono a noi più preziose per un altro riguardo: non solo si lasciano a distanza infinite poesie assai più famose, ma per la sincerità dell'affetto, pel coraggioso realismo, per la commossa umanità mostrano come la poesia tragica del dolore umano sarebbe stata possibile ad un'anima sincera, cent'anni prima del Leopardi, e quasi nelle stesse forme, se viziose formule scolastiche non ne avessero compresso lo slancio e snaturati i contorni.

[1910].

FOGAZZARO

Ho sentito dire che ci vuole, oggi, un certo coraggio ad ammirare Antonio Fogazzaro. Può darsi: i tempi non volgono propizi all' arte che egli ama, e sopratutto alla sua poesia. Già, molto propizi ad essa non furono mai. *Miranda* comparve nel '74, *Valsolda* nel '75. Basta ricordare che nel '70 fu pubblicato l'*Inno a Satana*, che nel '72 comparvero *Le Nuove Poesie* e nel '77 *Le Odi Barbare* per comprendere in quale fossa di leoni pagani capitasse questo Daniele dell'idealismo romantico.

Quando si nominano i poeti italiani della Terza Italia, ben di rado avviene di udirvi includere il nome di Antonio Fogazzaro. Se come romanziere si conquistò, un pò a dispetto dei letterati, una bella fama, come poeta non riuscì mai ad ottenere uno dei seggi maggiori nell'Olimpo dei poeti viventi. Dubito assai che sia per recarglielo questa nuova edizione completa delle sue poesie. Se i poeti massimi si giovano di una raccolta integrale delle loro opere, i poeti minori hanno tutto da guadagnare da una scelta: un « libro d' oro » avrebbe giovato assai più alla fama poetica del Fogazzaro, che non queste *opera omnia :* e non è forse inutile indagarne le ragioni.

Antonio Fogazzaro è certo una delle poche vere anime di poeta apparse in Italia negli ultimi cinquant'anni. Se egli non raggiunse vette più alte, ciò è dovuto un po' a colpa sua ed un po' a colpa della letteratura italiana.



Vi sono due razze principali di poeti: vi sono quelli che recano dalla nascita un nucleo organico di poesia che cercherà più o meno faticosamente i mezzi di espressione: ve ne sono altri, e sono i più, che nascono con una facilità meccanica di elaborazione verbale che cercherà una sostanza di poesia sulla quale drappeggiarsi. Di quegli altri, rarissimi, che riuniscono fin dalla nascita le doti ideali e quelle formali non è ora il caso di occuparsi: direi che dal Leopardi in poi non ne abbiamo più visto alcuno.

Il Fogazzaro appartiene senza dubbio ai primi: nemmeno l'estetica partenopea di Benedetto Croce ha potuto negargli questo vanto. Ora coloro che nascono con un tesoro originario di poesia e senza grandi mezzi verbali si trovano in Italia in una condizione assai più difficile dei loro colleghi meccanici. In Francia, in Inghilterra, in Germania qualunque persona che sappia scrivere correttamente una lettera e che possegga virtù di osservazione e di fantasia può diventare un grande romanziere; qualunque individuo che possegga calore di affetto e squisitezza di sentimento e che non sia proprio negato all'arte del ritmo può diventare poeta: da noi, no. Da noi la lingua e lo stile letterario sono, come in nessuna altra moderna lingua europea, lontani dall'uso comune; l'italiana, se ha il vanto di esser la più classica fra le lingue moderne, ha pur il difetto di esser la più difficile ad aprirsi alla modernità. La lingua letteraria in ge-

nere e quella poetica in ispecie sono da noi un linguaggio illustre che ha leggi speciali che non si posseggon mai bene se non si è nati nel loro grembo. Esser semplici e familiari in Italia è terribilmente arduo, mentre è relativamente facile essere illustri e solenni.

Ora, se Antonio Fogazzaro avesse avuto fra le mani la facilità familiare, l'agilità moderna della lingua poetica francese, inglese o tedesca si sarebbe trovato a suo agio; nella lingua italiana, aulica, togata, quadrata, dal taglio secco e sonoro, la sua anima poetica, eccitabile, volubile, sognatrice, un po' bizzarra, vaga dell'*humor*, si è mossa a disagio; m'è sempre apparsa come un pesce in acque non sue: gli è accaduto, salvo la categoria dell'ingegno, quel che sarebbe avvenuto allo Heine se avesse avuto la disgrazia di dover scrivere il *Buch der Lieder* o l'*Heimkehr* in italiano.

Molte di queste poesie del Fogazzaro dànno il senso di cose tradotte, tradotte, per esempio, dal tedesco; vale a dire di fantasmi poetici che hanno dovuto vestire abiti inadatti al loro dosso. Colpa del poeta che avrebbe un'anima non italiana? Colpa della lingua italiana che sarebbe chiusa a tutto ciò che non è realtà plastica tangibile? Di entrambi.



Il Fogazzaro è un idealista, un mistico ed un romantico. Ma non è detto che l'idealismo, il misticismo e il romanticismo non debbano avere almeno diritto d'asilo in un paese dove l'Alighieri scrisse la *Vita Nuova*, San Francesco il cantico del sole e il Leopardi *Il tramonto della Luna*. Il Fogazzaro ebbe il torto di abbandonare le redini sul collo del suo idealismo romantico invece di infrenarlo, di assorbire dal romanticismo tedesco le carat-

teristiche meno felici: il fantastico scenografico, l'immaginazione sregolata, l'incontinenza verbale, il sentimentalismo oltre azzurro a cui vien meno la base di umanità; e del proprio vi aggiunse alcune pecche gravi.

Sono quelle stesse che oscurano in misura minore l'innegabile bellezza di poesia dei suoi romanzi. Sono: un certo fare frettoloso da dilettante, un miscuglio, che ha forse un fondamento reale nella vita del poeta, ma che non è per ciò più simpatico, di odor di incenso e di profumo di violetta, e sopratutto la preoccupazione di fare un po' il *lion*, come si diceva una volta, dinanzi alle signore. Piacere alle donne è bellissima cosa, ma preoccuparsi di piacere è errore pericoloso per l'estetica maschile, anche in poesia. Vi sono in questo volume parecchi versi per *album* e per ventaglio; ma è malinconico ed eloquente che molti altri non qualificati per cotesto uso ne abbiano le caratteristiche di superficialità idealistica e di musicalità orecchiabile. Sono le poesie sui tipo di quel

Vorrei su l'ardua guglia esser sepolto,

che si trova scritto in tutti i libri per forestieri degli alberghi di montagna e sui registri dei rifugi alpini. Non è credibile il numero delle persone che desiderano di esser sepolte sulle guglie e di non sentirsi piedi insolenti sul volto e inutili pianti sul cuore. Sono queste le poesie che hanno fatto la fortuna del Fogazzaro nei salotti delle signore, le quali in letteratura, amano, si sa, l'azzurro più puro, salvo il preferire poi nella vita orizzonti meno celestiali. Per fortuna egli ha di meglio.

Ma anche nelle poesie più nobilmente liriche l'indeterminatezza e l'irrequietezza mutevole del fantasma poetico, la sregolatezza bizzarra delle fantasticherie, la tra-

scendenza ideologica producono un flusso fastidioso e ciarliero di parole, una fantasmagoria d'immagini che tolgono efficacia al sentimento vero: lo annebbiano, lo frantumano, lo disperdono. Non è punto detto che gli affetti ideali richiedano confusione di linee e di colori; c'è un disegno anche nei vapori più impalpabili ed evanescenti: saperlo vedere è la dote dei grandi. Il Fogazzaro si abbandona troppo al piacere dell'abbozzo: non disciplina l'incomposto e febbrile pullulare delle immagini e degli affetti; si lascia trascinare dal suono delle frasi, dal luccichio delle metafore; forse illuso di rappresentare meglio così la trascendenza ideale d'un'anima mistica.



Già, intorno al misticismo fogazzariano ci sarebbe molto da dire: a guardar bene, la sua poesia ondeggia talora fra una sensualità mal dissimulata ed un' idealità che sembra forzar la voce per persuadersi di esser veramente sicura e intangibile; e i due elementi si mescolano spesso in modo non troppo legittimo. Guarda, per esempio, negli occhi la sua donna? Eccolo a sognare di esser con lei in Paradiso;

Meco eri lume, eri fuoco.

Siamo in una sfera perfettamente dantesca. Ma egli immagina che ella *per gioco* riprenda il viso, le forme dell'esistenza mortale; e allora

Con l'amorosa mia mano
ti accarezzavo i capelli
ricciuti ancor, biondi e belli;
un petto e l'altro anelava:
timido a me si piegava

il capo tuo poco a poco,
io ratto allor ti baciavo
e tornavamo di fuoco.

Non ostante la purificazione dell'ultimo verso, mi pare che ci troviamo in un paradiso più orientale che cristiano e cattolico.

Ma importerebbe poco, se questo idealismo, se questo misticismo, se questo romanticismo avessero trovato una forma armonica, propria ed efficace di estrinsecazione. Enrico Heine ad accogliere la sua vena fantastica di sentimentalità romantica, il fiore azzurro del sentimento e il pruno dell' ironia, trovò agile e pronta la strofetta del canto popolare e la ballata martellata dal Goethe; il Fogazzaro non aveva innanzi a sè che le povere forme metriche e stilistiche del romanticismo lombardo-veneto. Ma più che alla scapigliatura praghiana ed al barocchismo boitiano, si accostò per ragioni etniche e locali a quella scuola che alla poesia del sentimento moderno aveva tentato di innestare un riflesso di forma classica: all'Aleardi ed allo Zanella. Dall' Aleardi il Fogazzaro derivò la dolcezza oratoria e melensa e la dignità alquanto artificiale dell'endecasillabo sciolto, certa affettazione di vocaboli illustri e di inversioni che vorrebbero esser eleganti e che stridono col prosaico dimesso di altre locuzioni. Non è questa la forza viva del classicismo; sono eleganze di scuola in cui le cose e gli affetti moderni appaiono travestiti, spogli del loro carattere e della loro freschezza. Così accade spesso in Italia ai poeti sinceri e commossi che non hanno il coraggio e la forza di rompere gli stampi consueti e di crearsi una forma nuova e appropriata; i rètori vacui non cadono in questi errori: essi piegano la sostanza ai bisogni della forma ed ottengono per lo meno l' equilibrio dello stile.

Quest'equilibrio il Fogazzaro non lo raggiunse quasi mai. La sincerità lo spinge per esempio ad una descrizione prosaica di ambiente:

..... la mia stanza par l'aerea casa
d'un augel, tutta fiori e chiaro azzurro
le pareti, il soffitto e le cortine.
Sol vi resta di prima lo scrittoio
e a capoletto l'angelo. Parecchi
bei volumi dorati un' elegante
scansia racchiude presso alla finestra.

Viceversa ha da dire che un suo eroe esce di casa a passeggio? Dice aulicamente:

Uscì mutando come in sogno l'orme.

Questo squilibrio tra la sostanza viva, moderna, palpitante, e la forma ibrida, scolastica, povera di mezzi, pervade quasi tutta l'opera del Fogazzaro. Il suo dizionario è ristretto e consuetudinario; le rime povere e sciupate; il ritmo quasi sempre inadatto all' onda interiore dell' affetto; peste comune dei poeti italiani. Ci vuole un esempio? La tristezza di un anno morente che evoca nel cuore del poeta il senso dell'inutilità della sua vita, e della sua opera è sballottata nell' allegro cantabile di strofette di settenari

Passata è la vendemmia
e dorme il sol sui colli.

*
* *

Ma in quest' opera disuguale, grave di errori e di insufficenze vi sono alcune pagine che bastano a salvare il nome del Fogazzaro poeta dall'oblio ed a segnare una

nota nuova e originale nella lirica italiana, che di originalità non ha ricchezza; alcune pagine in cui il Fogazzaro ha trovato l'equilibrio tra il ritmo del sentimento e quello della parola.

È vezzo tra i giovani poeti italiani parlare del primo poemetto del Fogazzaro: *Miranda* con un sorriso di compatimento. Ci vuol altro a questi lumi di luna, anzi a questi fulgori di sole, a cui si celebra il culto dell'energia e dell'egoismo più puro, che interessarsi ai casi di una timida anima di fanciulla morta di crepacuore, perchè abbandonata da un poeta. Mi duole per i poeti della forza, ma fra le loro megalomanie eroiche non c'è proprio nulla che abbia il valore umano di certi passi del *Libro di Miranda*. Vi sono in questi versi, tra le incertezze verbali e le affettazioni di gusto mediocre, intimità di paesaggio, squisitezze di stati d'anima di cui proprio la lirica italiana non ha dovizia.

> Sono stanca. Dal bruno davanzale
> guardando sto d'una finestra antica
> silenzioso un fiume, vie deserte
> ed il dolce color di questo cielo
> tanto clemente. Qualche passo ascolto
> suonar di sotto, qualche voce ignota.
> Stordita ancor dal battito veemente
> che mi portò per prati e per montagne,
> esser morta mi credo e qui deposta
> in un mondo di spiriti. La stella
> che al mio paese spunta nell'azzurro
> dell'alto cielo fra due cime oscure,
> splende qui fra i vapor dell'orizzonte
> tinto di verde pallido e di rosa.
> Laggiù, dicono, è il mar.....

Questa è poesia bella e buona; semplice e vera, precisa e profonda; è proprio la poesia che piaceva a Saf-

fo: « Tramontò la luna e le Pleiadi: a mezzo è la notte: l'ora passa ed io giaccio qui sola ». Sì, questa poesia ci riposa delle pose gladiatorie dei lottatori della lirica modernissima. Ed è questa l' ispirazione pura che ha prodotto quella perfetta odicina *Alla Musa:*

O fuoco, o pianto
mio d'una volta.

E' la stessa che ha formato alcune fra le *Versioni dalla Musica*, sopratutto quella bellissima da Schumann, in cui il ritmo rotto e anelante rende a meraviglia la follia di un'anima accecata dal desiderio che si sbatte e brancica nel buio del suo turbamento; essa che ha coniato l'originalità grande di alcune liriche del *Mistero del poeta*: il suono di un passo nel silenzio lunare della città gotica, il palpito dell'amante che esce colla lucerna in mano sul balcone, a far cenno all'amica che il treno corrente oltre il fiume riporta al suo petto; è essa che, tra esorbitanze verbali e rilassatezze di ritmo, ha creato la poetica figura di Samarith di Gaulan che si getta nelle onde dietro il fantasma del Messia. Per queste poche poesie il Fogazzaro prenderà posto nel futuro libro d'oro della lirica italiana, con un tributo modesto, ma tutto suo; non immune da pecche, ma sincero; povero di vesti, ma non sprovvisto di cuore.

[1908].

*
* *

Varia, intricata ed oscura è in altri grandi artisti la natura della spinta creatrice; nel Fogazzaro è lucida e palese: tutta la sua opera, dall'umile poesiola al romanzo di intenti sociali, è animata da un soffio solo: l'aspirazione ad una vita più alta, ad una più degna esistenza; è l'e-

saltazione dei valori morali, è la rappresentazione della pugna fra gli elementi spirituali progressivi e gli elementi animali immanenti. Tutta la segreta lotta del suo spirito e la ragione della sua opera si potrebbero riepilogare in quel tragico grido del Faust goethiano: « Misero ! due anime albergano nel mio petto : l' una vorrebbe trarmi alle sfere dei beati, l' altra mi incatena duramente alla terra ».

Ma forse non fu tragedia. Il suo spirito assetato di idealità e di poesia non aveva dovuto cercare in mezzo alle ferree leggi dell'esistenza cosmica l'oscura legge della vita. La fede religiosa, viva e fiorente dai primi anni alle ultime ore, gli aveva tolto di smarrirsi nelle tenebre del dubbio e del mistero : gli indicava chiare innanzi le vie ed indubitabile il trionfo del divino sull' umano, delle idealità nobili sugli appetiti torbidi, dello spirito sulla materia.

In questa fede ideale è la ragione del fascino dell' opera del Fogazzaro, dei suoi mal celati dissidi interiori, e talora della sua debolezza estetica. Tratto dal bisogno morale di dare la vittoria agli elementi più nobili della natura umana, ad affermare nell'illusione artistica ciò che il cuore insoddisfatto agognava invano nella realtà, egli fu forzato ad esaltarla oltre il livello reale, ad esasperarne l'idealità, ad angelicarne le forme: fu tratto a poggiare l' intrico delle sue scene umane intorno ad eroi morali, incarnazioni appena variate di una stessa figura; la propria; raffigurazioni fantasiose delle proprie crisi spirituali, degli scoramenti improvvisi e degli improvvisi slanci, dei dubbi amari e delle fiducie riposanti, realizzazioni romanzesche delle aspirazioni del suo spirito.

Da Corrado Silla, che lotta fra la febbre di un amore sensuale e la lusinga di un amore puro, a Daniele Cortis che si dibatte fra la vertigine di un legame colpevole e

il dovere, a Piero Maironi che spegne sotto la tonaca il fremito della carne, il motivo cardinale delle opere più significative del Fogazzaro è questo: la lotta fra l'istinto sensuale e l'aspirazione spirituale. Egli potè arricchirlo di altri elementi che rispecchiavano atteggiamenti e problemi del suo spirito: conferire a Daniele Cortis un programma di rinnovamento politico sottomesso all' azione religiosa di un partito cattolico, incarnare in Piero Maironi il vessillifero di un rifiorimento della fede depurata dal ciarpame di irrigidite formole esterne; potè apparentemente scostarsene, sotto la pressione di problemi religiosi e sociali: non rimase meno il problema fondamentale della sua anima. Vecchio, vi ritornava con *Leila*, e per la prima volta il romanziere a cui rimproveravano di non osar di varcare nei suoi libri la soglia dell'imeneo, concludeva con una unione « di anima e di sensi ».



Un puro artista non si sarebbe chiuso così lungamente in questo cerchio ideale, ma il Fogazzaro non era un puro artista. Egli era innanzi tutto un uomo morale, uno spirito ardente di spiritualità, fervente di una missione di elevazione umana e di redenzione sociale dalle angustie del materialismo, era l' uomo che aveva sentito il bisogno di polemizzare attraverso la tomba contro il Manzoni per affermare il valore morale dell' amore, era lo studioso che cercava la conciliazione fra Sant'Agostino e Darwin, tra la scienza e la fede, era il cittadino che vagheggiava un rinnovamento della vita politica italiana da una rifioritura della fede religiosa. Ma era troppo artista per restringersi a una pura trattazione teorica, ad un apostolato morale. Se grande era in lui la nuda ed austera spinta ideale, pur grande, anzi maggiore, era il

senso e il bisogno di poesia. Tanto grande che tutta la sua opera è corsa da una fiamma di poesia, anzi di lirismo, un lirismo che spesso con la sua ebbrezza tolse all' artista il senso esatto dei valori e lo trasse oltre i confini dell'umanità.

*
* *

Un poeta dunque, un poeta nel senso più nobile della parola, non facitore di versi, ma cuore caldo di affetto e spirito vago delle armonie superiori che il poeta soltanto sa vedere nel cozzo discorde delle passioni umane. In fondo, quasi tutti i suoi romanzi sono nella loro essenza poemi in prosa. Poeta romantico si è detto, non senza dispregio, secondo il senso che fra noi divenne abituale per questo aggettivo; ma il romanticismo fu pure liberazione e redenzione del sentimento caldo e vero dalle angustie della falsità accademica, fu pure rivendicazione delle idealità più nobili dello spirito. Certo egli mosse dal romanticismo tedesco e vi rimase fedele nelle sue poesie più che non fosse necessario; ma alla sua origine romantica dovette pure di essere fra i grandi letterati italiani contemporanei l' unico che abbia creata un' opera che esce tutta quanta dalla vita e non dalla tradizione letteraria. Per questo egli ebbe sempre fra noi quasi un aspetto di straniero; ma la colpa è assai più della nostra letteratura che non sua; è colpa della nostra letteratura che è ben spesso terribilmente lontana dalla vita. Lo incolparono di scrivere male. Non a torto: la sua dizione non è pura, è talora sciatta e tal' altra ha una cattiva eleganza; ma a certi momenti è virtù avere il coraggio di scrivere meno puramente. Il Fogazzaro mirò allo scopo; voleva evocare una realtà moderna, precisa, caratteristica nelle sue forme, nei suoi colori, nei

suoi spiriti; voleva rendere nei suoi romanzi il senso e il calore della vita vissuta; non indietreggiò dinanzi ad alcun sacrificio di belle tradizioni letterarie; non si peritò di ricorrere al dialetto. Ne abusò? Forse; ma in quanti fra i romanzi italiani impeccabili per genuinità di stile e di lingua, per ossequio alle pure tradizioni letterarie, è il senso immediato, caldo, balzante, della vita vera che è in tante pagine del Fogazzaro?

* * *

Perchè questo scrittore che è così facile cogliere in difetto di stile e di lingua, di coerenza di intreccio e di verisimiglianza di casi, questo romanziere che la critica italiana dotta affettò sempre di non accogliere troppo volentieri nel suo seno e che giudicò crudamente, ebbe pure una virtù sovrana che può redimere molte colpe: ebbe quella virtù rara dappertutto, ma rarissima in Italia, di suscitare figure vive ed indimenticabili. Al nostro maturo senso critico possono sgretolarsi dinanzi le figure eroiche che affascinarono per la loro bellezza ideale la nostra adolescenza: sentiamo l'errore di umanità di un Cortis e di una Edith, di un Piero Maironi e di una Elena, vediamo come il lirismo mentale del romanziere e la preoccupazione morale del pensatore li abbiano spinti oltre i confini della verosimiglianza umana, e, volendoli rendere troppo alti, abbiano tolto loro molta virtù persuasiva. Ebbro di un nobile anelito di elevatezza, l'artista ha obliato le basi indeclinabili della natura e si è smarrito in una fantasia che nessuna abilità geniale può redimere; allora la sua arte si affloscia e sfiora il dilettantismo; ma quando invece egli non sforza i caratteri umani per ebbrezza di idealità o illusione di violenza, quando non abbandona la natura, quale raro e delicato

artista! In Marina di Malombra, quando la sua figura non è esasperata da una voluta e teatrale violenza, in Elena quando la sua purità non è tratta oltre la terra, in Edith quando il sentimento religioso non diventa sermone, quali sinceri ed umani tratti di femminilità che la letteratura italiana ancora ignorava! E chi potrà mai dimenticare Violet Yves e il suo tragico idillio? Quale altra figura romanzesca italiana può esser messa a paro con le figure di purità femminile che nessuno osa rimproverare a Carlo Dickens? E quale altro romanziere nostro ha saputo dare una rappresentazione così varia e vivace della mezzanità umana? Da Steinegge al conte Lao, dal professore Tobler al « pitor », dai piccoli borghesi di San Mamette ai consiglieri vicentini, decine e decine di figure provinciali, zotiche e maliziose, malinconiche o grottesche balzarono su dalle dita del Fogazzaro, vive, parlanti, definitive: basterebbe la figura equivoca della madre di Cortis per dar la misura della versatilità di un artista.

* * *

Perchè questo idealista, questo romantico, questo sentimentale ebbe intensissimo quel senso che in Italia è favolosamente raro: il senso della comicità e dell'umorismo: ebbe l'osservazione rapida, acuta e stringente dei difetti umani e la festività comica della loro rappresentazione. L'umorismo è in letteratura una virtù rara e preziosa, ma è per di più un indice sicuro di una larghezza di visione. Ed è questa larghezza di visione che permise al Fogazzaro di trascorrere dalla soavità trascendente di una Violet alla goffaggine di un professor Gilardoni ed alla malvagità di un Pasotti. Ed è questa larghezza e molteplicità di rappresentazione che conquistò, se non i letterati, l'immenso pubblico italiano che lo amò e lo com-

prese più che non ami e comprenda altri artisti uguali o maggiori. In questa nostra Italia in cui si disse che la letteratura non puo essere popolare, egli giunse ad esser popolare senza alcun scadimento della sua dignità di artista: vi giunse per la via seguita da altri grandi romanzieri stranieri che conquistarono uguale universale consenso di popolo: mirò alla vitalità ed alla poesia della rappresentazione umana e non ad un ideale di tradizione estetica letteraria.

« Una cura e quasi un sentimento particolare dello stile in quanto mezzo di espressione non ho. Io non vedo che le figure, non mi interesso che alle loro anime, non sento che le loro parole. Nella descrizione di paese sono i miei stessi sentimenti che parlano. Scrivo così come leggo, con l'anima e cercando l'anima. Non posso soffrire la rettorica, l'accademia, quella che chiamano « la forma ». Adoro la naturalezza. Voglio la poesia che fiorisce vergine e nativa, non sotto i ghirigori e gli abbellimenti della penna, che non s'ha da vedere mai, ma nel soffio dell'anima che s'ha da sentire sempre ». Così diceva un giorno a chi lo interrogava intorno al suo metodo di elaborazione. E aggiungeva: « È inutile: noi italiani abbiamo sempre avuto e avremo un piede in accademia. Il popolo nostro non gusta la bellezza, non gusta la poesia. No, non gusta la poesia, se non quando abbia una veste accurata e squisita. Ma la poesia popolare chi la sente?... In Italia acquistano fama i poeti lustri e ingemmati ».

Aveva torto: doveva dire i letterati italiani. Che il popolo italiano sopporti più che non ami la letteratura lustra e ingemmata che gli si fornisce abitualmente, è prova il rapido e largo consenso che ottenne l'opera del romanziere e del poeta. Il popolo percepì la fiamma di poesia pur attraverso la forma negletta e l'amò, non

scosso dal riserbo dei letterati. Ma sarebbe ingiusto dire che quel riserbo non avesse ragione. Dire per quali cause da una fervida natura di poeta, da una felicissima tempra di osservatore, da una mirabile vivezza di rappresentatore non siano nate opere che, pur reagendo contro abitudini e tradizioni, travolgano in un' ammirazione comune ed irrefrenabile dotti ed indotti sarebbe opera lunga e sottile. Il Fogazzaro asserì di pregiare sovra ogni altra qualità la poesia vergine del sentimento e la naturalezza dello stile; ma egli non ricordò sempre che la poesia vergine è la più profonda e difficile da scoprire e che la perfetta naturalezza è il più superbo artificio del genio: troppo spesso scambiò per poesia vergine il lirismo facile dell' anima prontamente emotiva e per naturalezza la vivacità superficiale del novellatore brillante. Come gli accadde talora di deformare l'umanità dei suoi eroi per esaltarne l' entità morale, così guastò ben spesso la sua poetica visione della natura con preziosità di lirismo concettuale e verbale che affaticano e disgustano. Nè si accorse che quella sua naturalezza di sentimento e di stile era venuta man mano con gli anni irrigidendosi in formole fisse, che i tipi e le scene, i moti dell'animo e gli atteggiamenti, le frasi e le parole si ripetevano e congegnavano meccanicamente, sempre uguali di romanzo in romanzo.

Queste cose e molte altre dirà un giorno la critica letteraria che analizzerà con freddezza storica la sua opera. Dirà che nei suoi versi l'aridità prosaica si avvicenda col viluppo frondoso, che faticose e confuse sono le fantasmagorie romantiche, e gonfie e oratorie le effusioni liriche, che povere sono le rime e sconnessi i ritmi; dovrà pur sempre arrestarsi dinanzi a qualche slancio indimenticabile, dinanzi a qualche ritmo potentemente

espressivo, dinanzi a qualche pagina bella di quella bellezza che non ha tramonto.

*
* *

Dirà ciò. Ma che importa? Siano pur mancate al Fogazzaro la disciplina tecnica e la coscienza della sua importanza, ne sia pur stata resa meno pura ed inattaccabile la sua opera, egli non rimane meno una delle grandi forze animatrici della nuova letteratura italiana. Sorto quando il Carducci con la potenza dell'ingegno e della volontà rinserrava la letteratura nostra nel ferreo cerchio del classicismo e della tradizione aulica, quando il verismo zoliano aveva col Verga e coi suoi seguaci ridotto il romanzo allo studio arido ed oggettivo di una sostanza umana mediocre o vile, egli ebbe la forza di infondere nella letteratura romanzesca una spiritualità nuova, seppe mostrare che l'arte non poteva rinchiudersi nell'ambito dell'animalità grossolana e limitarsi alla rappresentazione impassibilmente crudele, suscitò dalla sua fantasia e dal suo cuore esseri umani di una nobiltà e di una elevatezza che, sebben rare, non è detto siano fuori della vita; creò le più soavi figure di donna che il romanzo italiano ricordi, diede con l' opera sua più pura e durevole: *Piccolo mondo antico*, l' unico romanzo di tradizione manzoniana non indegno di essa. Inutilmente cercheremo per zelo critico di difenderci dal fascino di quell'arte: le dobbiamo qualche palpito che nessun' altra ci ha dato, qualche ora di ascensione spirituale che ignoravamo, qualche dolcezza di irrealità di cui proveremo sempre la nostalgia: errando per le vie di Norimberga o sulle rive del Reno ci sorgerà come sempre dinanzi irresistibile il fantasma di Violet Yves, e sulle rive della Valsolda ci parrà di sentire la vocina di Om-

bretta recitare la sua strofe. E allora ci tornerà dinanzi agli occhi un' altra figura, la figura dell' uomo che in quest'ora giace immobile e sereno come lieto della sua vita nobilmente spesa e della sua missione compiuta: volto pieno di bontà e di dolcezza, ma sfiorato da un arguto sorriso.

[1911].

IL SENSUALE E LA MORTE

In un modesto libretto, che non solo nel titolo ma pur nell' umiltà della veste sembra arieggiare i libri di edificazione religiosa, Gabriele D'Annunzio ha raccolto un « Quatriduo » nelle cui giornate è illustrato in quattro « contemplazioni » il suo nuovo atteggiamento di fronte alla Morte.

Veramente finora alla Morte egli aveva pensato assai poco. Tutta la sua opera respira un veemente e quasi feroce attaccamento alla vita, e una serena noncuranza e quasi ignoranza e incredulità del termine fatale. Nelle *Vergini delle Roccie*, il superuomo, tutto inteso al suo grandioso disegno di condurre con diritto metodo il suo essere alla perfetta integrità del tipo latino, è assalito talvolta dall'ansia paurosa di non poter compiere la sua opera, ma quell' eventualità è definita un « sopruso bestiale del Caso ». Nel *Trionfo* omonimo, la Morte è cercata nell'omicidio dell'amante e nel suicidio dell'amatore come unico rimedio a una febbre carnale di voluttà che ha esaurito nell'eccesso la sua facoltà di godimento: finzione romanzesca. In nessun caso poi la Morte era nell'opera d'annunziana considerata sotto la specie religiosa e cattolica. Pareva che questo pagano legittimo, sfrenato

cantore ed esaltatore dei miti ellenici dovesse andare per sempre immune dalle malìe del Cristianesimo. Nelle *Vergini delle Roccie*, intento a dare il perfetto manuale del superuomo, si era scagliato contro il Nazareno: « Forse l' Ebreo, se i nemici non l'avessero ucciso nel fiore degli anni, avrebbe scosso alfine il peso delle sue tristezze e ritrovato un sapor nuovo nei frutti maturi della sua Galilea ». Non era naturalmente un' idea nuova. Federico Nietzsche l'aveva enunciata quasi con le stesse parole, ma era caratteristica. Che più? Nella *Laus Vitae*, nella forte maturità, augurando il gran meriggio della piena virtù latina, aveva assicurato che in quel giorno la Croce del Galileo di rosse chiome sarebbe gittata nelle oscure cantine del Campidoglio, e la vergine madre si dissolverebbe dinanzi al ritorno di Venere rinata dal mare.

*
* *

Come intendere questo mutamento? Come spiegare il fenomeno di questo forsennato cantore di ogni voluttà, di questo ferreo assertore della superiorità dell' istinto animale, vestito improvvisamente di umiltà francescana, ripugnante al peso della carne, tutto vôlto alle voci arcane dello spirito, acceso di ammirazione per la santità della rinunzia, ebbro della dolcezza della fede, aperto al tocco della grazia divina? In verità il fenomeno non era inatteso. Più d'un critico, analizzando l'orgia di sensualità che costituisce l'opera d'annunziana, vaticinò che egli sarebbe finito verosimilmente francescano. Tali parabole della sensualità non sono infrequenti e l' Huysmans ne dette un esempio famoso. Ma non direi che nel caso del D'Annunzio sia diagnosi esatta. Nè da questo, nè dagli scritti precedenti appare alcun processo di rivoluzione interiore. Il nuovo atteggiamento del poeta non

sorge da un profondo rivolgimento dello spirito. Forse, e senza forse, è da ricercarne la causa in alcune circostanze esterne. Cacciato dalla sua bella e sontuosa casa da avvenimenti puramente giudiziarii, egli si ricoverò, non senza amarezza, nella sua nuova dimora. Non senza amarezza, tanto che dall' innata visione iperbolica fu tratto ad assomigliare il suo esilio a quello dantesco, ed a lamentarlo con querimonie esagerate. Ma quel suo vigile spirito, quella sua inesauribile curiosità gli mostrò subito quanto di nuovo e di fresco offriva alla sua intelligenza ed alla sua arte quella novità di vita, in perfetta antitesi con quella consueta. E facilmente si adattò alla povertà nuova ed anzi la gustò e se ne compiacque, tanto che ora vi scorge una misteriosa intelligenza della sorte: « Come la spoliazione dei beni vani fu agevole e quasi senza ombra di rammarico! Si vide che la magnificenza del mio vivere non era nei miei velluti e nei miei cavalli. Un branco di scimmie calpestò e distrusse non senza tardità, quel che forse, o prima o poi, avrei distrutto io medesimo in un'ora, per far luogo intorno al mio pensiero impaziente ». In questo rapido adattarsi ai colpi della fortuna, non solo, ma volgerli a profitto ed anzi vedervi anticipazioni della propria volontà è il segreto della gioventù di spirito del poeta e della sua fecondità. Non legato profondamente ad alcuna cosa terrena o spirituale, non ligio ad alcun affetto od idea, egli può trasformarsi continuamente in infinite incarnazioni letterarie; non è da stupire che dopo esserci apparso in veste di fauno ellenico e di tiranno del rinascimento, di squilibrato russo e di superuomo nietzschiano, egli ci appaia oggi col saio di San Francesco. Mutamenti dello spirito, o semplici finzioni estetiche? La vita e l' arte letteraria sono nel D'Annunzio così intimamente connesse che la risposta non è agevole.

V' è forse in questa come nelle precedenti incarnazioni più letteratura che egli stesso non pensi. Egli crede di essersi rinnovato, ma in fondo è sempre quello stesso: mutato è soltanto il suo campo di studio. Ciò che non toglie che egli non si avveda dell'equivoco, e sia sincemente persuaso di maturare una grande rivoluzione interiore. La solitudine e quel lavoro notturno che egli ci descrive a sazietà, sono assai proprii ad esaltare lo spirito, a fare smarrire il senso delle proporzioni, a dar forma concreta e parvenza di vita a fantasmi; non ne mancano in questo libro, e sopratutto nella prefazione, tracce inquietanti.

* * *

Nel « Messaggio » a un poco noto giovane di Pisa ch' egli dice « prediletto fra i pochissimi che sanno amarmi come solo voglio essere amato », il D'Annunzio racconta gli antecedenti di questa contemplazione, racconta come avviandosi un giorno d'estate per la selva di Calambrona portasse il pensiero della sua fine sui piedi nudi, calzati di leggeri sandali di sparto. Il demone del rischio gli aveva detto: « Va e gioisci. Beviti la musica degli uccelli e dei venti, abbàgliati della luce, inèbriati degli odori. Una vipera ti ucciderà ». Ed egli andò cercando la sua vipera, e sentendosi mordere gettò un grido. Non era la vipera, era uno spino che l'aveva punto. E andò ancora, sperando, facendosi pungere, ma senza trovar la vipera. E guardando attorno nel cespugli « lo esiguo triangolo chiaro nella coccola del ginepro » gli parve « significare il mistero di un dio verde il cui baleno era la lucertola guizzante ».

In questo stato di grazia, si comprende come ogni più semplice apparenza si riveli al poeta come un' allegoria profonda. Vagando nella penultima sera d'Aprile per la

« Città » (Parigi) percossa dalla novella della cattura del famoso bandito (Bonnot), in compagnia d'un giovane dal « volto imberbe, modellato dal pollice ferreo del Destino, come quello del Beethoven » e nel cui chiuso cuore « forse sonavano le quattro note spaventose della sinfonia quinta » (le quali, per chi non sappia, vogliono appunto significare il tocco ammonitore della sorte) il Poeta ha sentito il Futuro soffiargli sul viso il suo polline. Allora ogni via chiusa gli è parsa una trincea da sfondare; un branco di *cocottes*, una torma di baccanti sfatte di un Dioniso tavernaio; una vecchia seduta in una bottega di confettiere, la Parca Atropo; un orologiaio seduto nel suo negozio « un Saturno barbuto e scerpellato che mangiava un lungo rocchio di salciccia figliale, tra orologi morti e decomposti ». Non solo, ma persino la traccia lasciata da una sottocoppa sporca sulla lastra di marmo di un caffè gli parve disegnare « il circolo dell'eternità », e la bocca dell'amico muto gli sembrò « piena della parola nuova o forse soltanto di saliva angosciosa »; e « l'atroce parola plebea » gettata come estremo insulto dal bandito moribondo pareva « sospesa su l' immensa adunazione dei tetti sicuri, fino al crollo totale ». E passando il poeta per una via angusta la bertuccia di un merciaiuolo ambulante gli saltò sulle spalle, fra le risa e i motti della folla. Ma il compagno ventenne udiva già forse dopo lasciato il poeta: « Amfione preludiare sopra un mucchio di calcinacci ».

*
* *

Quale è dunque la suprema parola che il poeta, nuovo Amfione, si prepara a proferire su le rovine della civiltà attuale, per raccoglierne le pietre in una nuova? Come tutti gli evangeli, anche questo « Messaggio » d'annunziano ha oscurità non poche. Il poeta ci si mostra in at-

teggiamento di Precursore. Egli è alla ricerca del suo dio. Gran tempo, egli dice, diffidò del Galileo come di un nemico; ora egli lo vede innanzi a sè, camminare sulle acque di Arcachon, come sul mare di Tiberiade. Un giorno gli apparve sulla riva e gli disse: « Getta la rete ». Ed egli ha fede che il giovane ignoto che annegò dinanzi alla sua casa, e lo spettro del quale gli appare come un compagno vivo, sarà il suo mediatore, affinchè il Figlio dell' Uomo lo conduca a conoscere compiutamente il suo intimo Signore. Così, dopo aver cantato tutti gli iddii, canterà il suo dio verace. Ma quale è il Redentore che i giovini aspettano? E chi sale incontro a lui, dall'altro declivio del secolo, in silenzio? E' Colui che egli ha annunciato?

Quale sia per essere questa novella fede del D' Annunzio non si può dire. Gli apoftegmi che egli enuncia non si differenziano dal consueto credo d' annunziano: « lo spirito dell' uomo è l' iddio verace dell' uomo; non vorrò mai esser prigioniero, neppure della gloria; non vorrò mai riconoscere i miei limiti; non vacillerò mai dinanzi alla necessità del mio spirito e alla cicuta; non farò mai sosta all' incrociata delle mie vie; serberò fresca la vena inestinguibile del mio riso pur nella peggiore tristezza; dico che l'elemento del mio dio è il futuro; dico che ciò che io non sono, domani altri sarà per mia virtù »: sono assai più simili al vangelo di Zarathustra che non a quello di Galilea.

*
* *

Qualunque sia per essere questa nuova fede, per ora alquanto oscura, non è il caso di dare molta importanza a questo « messaggio ». Nonostante la sua impostatura evangelica, non è difficile vaticinio predire che cadrà

presto nell'oblio, come tutti i precedenti del D'Annunzio, per essere sostituito da un nuovo non meno magniloquente. Il D'Annunzio ha questo singolare bisogno di mandare innanzi ad ogni sua opera letteraria una dichiarazione di fede, che nella sua inconscia megalomania assume ai suoi occhi l'aspetto d'un verbo rinnovatore dell'universo. Come dinanzi al *Trionfo della Morte* pose la famosa prefazione in cui si auspicava l'avvento del superuomo, così dinanzi a queste contemplazioni pone questo messaggio augurale di una nuova fede e di un nuovo Redentore. Ma inutilmente. Egli non è un eroe dello spirito ed i suoi atteggiamenti spirituali sono atteggiamenti, non rivoluzioni. La loro importanza ideale è minima: grande non può essere che l'importanza artistica dell'opera letteraria.

Queste meditazioni gli sono state ispirate dalla morte consecutiva di due amici: l'uno illustre e lontano: Giovanni Pascoli: l'altro oscuro e vicino: Adolphe Bermond, il proprietario della casa abitata dal poeta sulle dune dell'Atlantico.

La morte di Giovanni Pascoli ha ispirato al poeta alcune pagine in cui egli parla di se stesso quasi più che dell'amico, e dell'amico evoca quasi più la persona fisica che non lo spirito. « Maschio » gli pare il cervello del poeta morto, nel che non tutti consentiranno: nè a molti parrà che la stupenda Atena Lemnia di Fidia sembri uscita « da certe tumultuose visioni dei *Poemi conviviali* ». Ma l'evocazione del Pascoli sembra quasi servir solo di addentellato per venire alla celebrazione dell' altro amico, « dello straniero affabile » da cui il poeta ebbe la casa tranquilla sulla duna.

Di questo vecchio ottantenne, cattolico fervente, elemosiniere inesausto, anima francescana tutta presa dalla carità e dalla fede, tesse l'elogio affettuoso. Leggendo allo

straniero la scena centrale del *San Sebastiano* « ancor calda dal travaglio » creativo, il poeta ebbe a vedere lo ascoltatore prorompere in un pianto dirotto, e quel pianto gli parve il pianto di Jacopone e di San Francesco, gli parve sonare su la malinconia del mondo ed evocare nel pallido cielo il Volto del Galileo lordo di sputi e di sangue. E accompagnando il vecchio attraverso la landa e la selva degli alberi resinosi piagati per raccoglierne il succo, il poeta « comprese quella parola d'avvenire, che dice come la natura sia per trasformarsi a poco a poco in cerchio spirituale e il tutto sia per sublimarsi in anima ». Da quel giorno nei colloqui col vecchio, Gesù gli fu vicino, e continua sentì sopra il mondo la presenza del sacrificio di Cristo. Le tre meditazioni narrano questi colloqui, e la malattia del vecchio e la morte, con quella abbondanza descrittiva, con quella compiacenza analitica di introspezione, con quella precisione implacabile di particolari, con quella perspicua purezza d'eloquio che sono caratteristiche dell'arte d'annunziana.

E certo quel suo mirabile ingegno vi ha scritto pagine degne di stare accanto alle migliori sue. Le pitture della landa selvaggia battuta dal mare e dal vento, della pineta scarnita dai coltelli dei resinieri, il ricordo del pianto della sorella causato da una cattiveria infantile; l'evocazione dell'infermeria domenicana; la descrizione dell'eclissi del 17 aprile, intesa come oscuramento delle cose esterne che disasconde la verità interiore; il ritrovamento del cadavere di un ignoto annegato; l'ultima sera nella landa; sono immagini potenti per acume di visione, energia di rilievo, perfetta espressione verbale. E' pur sempre la visione realistica del sensuale curioso che si esercita con compiacenza crudele nell'implacabile analisi degli spettacoli dolorosi. Seduto al letto dell'amico, roso dal cancro e morente, egli lo osserva e lo descrive con com-

piacenza: « non mi peritavo di guardarlo intensamente, tanto m'attraeva la bellezza del suo mistero ». Dinanzi all'ignoto annegato dice: « Io guardavo con l'attenzione terribile dell'arte, come non lo avrebbe guardato neppure la sua madre ».

In questo sta l'errore del D'Annunzio. Guardando un morto e osservando minutamente il sangue versato dalle orecchie e la « poltiglia acquidosa » della bocca, e « le unghie e le falangi paonazze come quelle del tintore a zaffara » egli crede di guardarlo con occhi *materni*, cioè con affetto, e non si accorge che quell'analisi minuta non si accorda che con un'indifferenza sentimentale. Nè è da credere che questa « attenzione terribile » sia il contrassegno della grande arte. E quella minuzia di particolari e il loro paziente catalogo conducono il D'Annunzio alla consueta mancanza di prospettiva lineare ed aerea. Nel suo quadro tutto ha uguale importanza e rilievo: il transito di un'anima rara e « lo scroscio dell'arancia sugosa premuta nel bicchiere », il problema della fede e l'orma dei piedi sul polline che ricopre i gradini della scala. Quest'organica incapacità di scernere e graduare le sensazioni ha nella chiusa del libro una consacrazione eloquente. Sul punto di visitare la salma del morto amico, il poeta si arresta alla descrizione dei suoi cuccioli di nove mesi, e dei nove cuccioli di cinque giorni che bisognerà risolversi ad uccidere per difetto di una cagna che possa allattarli. E descrive la cagna e i cuccioli. Decrizione mirabile di evidenza, preoccupazione legittima, ma di proporzioni evidentemente inadatte al momento. Di ritorno dalla visita della salma dell'uomo benefico, pieno l'anima di un cantico vesperale intonato nella landa, « che sollevava la terra come il ritmo della risurrezione », incontra presso la propria casa un uomo che conduce una cagna pronta ad allattare. « Dove ha lasciato

i suoi piccoli?, chiesi allo sconosciuto. Il carnefice li aveva annegati in una tinozza d'acqua fredda: erano dodici! ». Ed egli vede galleggiare nella tinozza i dodici piccoli cadaveri. E si curva a terra e palpa le mammelle ch'erano gonfie e calde tra i lunghi peli bianchi e bai: « il forte lezzo della maternità mal curata e della cuccia negletta mi rendeva più pesante il cuore ». Così finisce la « Contemplazione della Morte »: chiusa singolare che può essere rivolta a simbolo, ma in cui è forse più giusto vedere un errore di prospettiva. Ma il poeta nel « Messaggio » alludendo a questa chiusa ha detto: « Sotto il più alto fervore, sotto la più profonda conturbazione del mio spirito la mia ferinità persiste ». E' vero, e non sarà allora questo nuovo ardore di fede, come fu già la dottrina del superuomo, non rivoluzione ideale, ma una esperienza sensuale?

[1912].

IL SENSUALE E LA GUERRA

Nessun poeta italiano poteva, quanto Gabriele D'Annunzio, rivendicare a sè l'ufficio di cantore dell' ultima gesta italiana: non solo per l'altezza dell' ingegno ma per un diritto di precursore. Nessun poeta italiano aveva negli anni della pace e delle idealità pacifiste affermato così nettamente, insistentemente, violentemente la necessità, la bellezza, la santità della guerra. Poichè nulla faceva prevedere che l' Italia avesse in tempo prossimo o lontano a trovarsi in arme di fronte allo straniero, poichè anzi quell' eventualità pareva farsi sempre più vaga e improbabile, il D'Annunzio aveva volto la sua poesia a celebrare le passate azioni guerresche della nazione italiana, con particolare simpatia per le gesta navali, e aveva cantato l'eroismo del conte di Saint Bon nel porto di San Giorgio, e glorificato i funebri del grande ammiraglio, e la forza navale aveva esaltato nei suoi ordigni bellici con acuta compiacenza. E quando nella spedizione delle nazioni europee contro l' insurrezione dei Boxers, alcuni marinai italiani erano caduti sulla terra di Cina, aveva levato un canto funebre che poteva apparire sproporzionato all'impresa; e negli altri *Canti della morte e della gloria, della Ricordanza e dell'Aspettazione,* aveva

continuato il suo apostolato bellicoso che nel *Canto augurale per la nazione eletta* concludeva coll'apostrofe all'Italia:

Così veda tu un giorno il mare latino coprirsi
di strage alla tua guerra
e per le tue corone piegarsi i tuoi lauri e i tuoi mirti.

Quel canto era echeggiato solitario; e se ebbe una risonanza estetica nell'animo degli Italiani, non è forse errato affermare che non ebbe una grande risonanza ideale. Il D'Annunzio ricordando ora a buon diritto quei suoi prolegomeni, sembra attribuire alla virtù della sua parola il presente rifiorimento patriottico, affermando che il secondo libro delle laudi pubblicato or son dieci anni, non fu pubblicato invano. E' compiacenza naturale, ma che forse non è fondatamente storica. Fu davvero il D' Annunzio il precursore ed il bardo animatore della nuova gesta? La questione sarebbe senza alcuna importanza artistica, se non aprisse il passo a comprendere la tempra dell'ispirazione d'annunziana.

Notevoli tutte per bellezza d'arte, bellissime talune, quelle varie odi e canzoni celebrative e augurali non direi fossero possentemente persuasive nel loro apostolato ideale. Non avevano certo quell'intimo calore di persuasione che animava i versi del Carducci, quei versi che scossero con fremiti patriottici il nostro cuore di adolescenti. Per quanto certa critica voglia considerare l'opera d'arte in sè, all'infuori della figura ideale e morale dell'autore, è proprio dalla totalità di questa figura che sgorga la maggiore forza persuasiva. Abbiamo potuto non amare od ammirare tutta o parte della poesia civile carducciana, ma nessuno di noi ha mai potuto disconoscere l'alta e commossa idealità patriottica, la profonda sincerità del sentimento.

Diverso era il caso del D'Annunzio. Per troppi campi egli aveva sfrenato la sua sensualità perchè egli potesse assumere ai nostri occhi la dignità austera del cantore civile; anche ai meno acuti quelle sue celebrazioni ed esaltazioni si rivelavano di origine esclusivamente sensuale ed estetica.



Era logico e fatale che nell'insaziabile sete di sensazioni, che è il cardine della natura d'annunziana, alla libidine erotica sottentrasse la libidine eroica: quella si esauriva nel suo godimento e lasciava frutti di cenere, questa si proiettava nei cieli della gloria; era incomparabilmente più alta, più vasta e duratura; la sensualità d'annunziana che aveva esaurito i campi del piacere sessuale, trovò un nuovo pascolo florido in quelli del piacere guerresco.

Era stata da prima brutale sete sensuale di spettacoli e fremiti cruenti e crudeli. Lo scettico e perverso dilettante di sensazioni rare, Andrea Sperelli, per cui i morti di Dogali erano « cinquecento bruti morti brutalmente » sognava stragi grandiose:

Vuoi tu pugnare?
Uccidere? Veder fiumi di sangue?
gran mucchi d'oro? greggi di captive
femmine? schiavi? altre, altre prede?...

Questa ardente sete sensuale della guerra e del sangue, questo dilettantismo estetico della strage traluce da ogni passo dell'opera d'annunziana e si esercita con acuto diletto nella rappresentazione di tutti gli spettacoli più atroci; dalle mani mozze e dalle scuri delle poesie amatorie alle possenti figurazioni della ferocia belluina nella

illustrazione verbale della vôlta della Sistina e nel Canto Amebeo della guerra nella *Laus vitae*. Il più maturo senso critico del D'Annunzio mostrandogli l'amoralità ripugnante di quella « divina bestialità » che lo faceva errare « fra la stirpe sanguinaria che maneggia il coltello » aspettando con ansia « il primo clamor della rissa », e fiutare con voluttà « l'odore del sangue ferino » e, meditare « il pregio e il mistero del sangue, sgorgato dalle ferite mortali » lo trasse a integrare quella sete sensuale nell'idealità patriottica, come nella sola che possa redimere l'orrore della ferocia nella santità dello scopo.

Ma la trasformazione ideale e l'adattamento patriottico non hanno potuto velare completamente il nucleo originario, non hanno potuto mutare il fulcro della commozione poetica. E queste dieci *Canzoni della gesta d'oltremare* ne sono una prova.

*
* *

Rigida ed armonica ne è la forma esterna: dieci canzoni di quasi uguale estensione disciplinate dalla severa catena della terza rima; ma l'architettura metrica chiude correnti poetiche di natura alquanto varia: l' apostrofe lirica si alterna alla pacata narrazione epica ed alla ricostruzione storica; la fantasia del poeta passa da un lato all'altro creando una certa incoerenza ideale e talora qualche confusione nella visione; e questa varietà e confusione negli stati d'animo si riflettono nell'impressione del lettore, nel quale il consentimento vibrante per una felice bellezza di evocazione è raffreddato e stancato da lentezze descrittive, da minuterie di ricostruzione archeologica, da pompa preziosa di terminologia arcaica.

La ragione ne è questa. La gesta italica d'oltremare ha destato nel poeta, non un unico centro d' affetti, donde

sia discesa una corrente di poesia omogenea, ma centri psichici e sensuali diversi e paralleli. Ha sollecitato in primo luogo il lirico celebrativo della grandezza della stirpe, il vate dei fati assegnati dal destino alla latinità, il poeta del secondo libro delle *Laudi*, creatura poetica alquanto voluta e artificiosa, nata più da una ragionata e sapiente cupidigia estetica che non da un impulso organico nativo; ha toccato in secondo luogo il poeta di cultura, l'illustratore curioso, sottile e sapiente di memorie storiche, vago di carattere arcaico e di saporose rievocazioni verbali: l'evocatore delle *Città del Silenzio*; ha affascinato infine il poeta dell'intensa sensualità animale: il cantore dell'*Otre* e della *Morte del Cervo*. Queste tre correnti, idealmente legittime alla rappresentazione di una impresa, che, come quella di Libia, esaltando le fibre dell' anima italiana in un empito di orgoglio e di speranza, richiama necessariamente antiche glorie italiche e ne fornisce di nuove e palpitanti, non si sono fuse armonicamente nell' anima del poeta, come sarebbe avvenuto in una tempra poetica più semplice e sincera, nella quale i diversi elementi si sarebbero disciplinati e proporzionati sotto la spinta dell'affetto dominante: si sono invece mescolate materialmente come correnti letterarie già individuate. Ne sono nati squilibri e dissonanze ideali che l' uniformità metrica non vale a dissimulare. Inutilmente si cerca in questo poema l'unità: irresistibilmente si è tratti invece a rifare a rovescio il lavoro del poeta, a scomporre il mosaico, a dissociarne gli elementi.

* * *

Ne isolerei dapprima la rievocazione storica, la ricostruzione epica. *La canzone del Sacramento*, che di su un antico carme pisano, canta l'impresa dei pisani contro il

re barbaro di Mehedia, ne è il saggio più puro e più armonioso. Quella figurazione dell'eucaristia nel mare, se indulge talvolta al vezzo arcaico di terminologia marinaresca medievale, è ricca di evidenza, di colore, di movimento: nel verso duro ed asciutto è come un'eco di quegli animi ferrei, di quella selvaggia fortezza; le strofe che descrivono la pena degli schiavi cristiani nelle prigioni del barbaro sono fra le più felici del D'Annunzio; in qualche strofe sono accenti che si possono dire senza esagerazione, danteschi. Ma questa canzone è una cosa che sta a parte, compiuta in sè, e che con l'impresa di Libia non ha che una parentela assai lontana. Quando, come nella *Canzone del sangue* dedicata alla glorifica zione delle glorie genovesi, e in quella di *Elena di Francia*, in cui è richiamato alla memoria il passaggio di oltremare di San Luigi, e in quella dei *Dardanelli*, le imprese navali dei genovesi e veneziani sono affacciate volta a volta alle prove nuove, la narrazione antica opprime con la sua compiacenza minuta la gesta recente e la corrispondenza fra gli eroi antichi ed i novelli vi assume un aspetto meccanico. Un esempio fra i tanti. Parla delle tre galee genovesi che sconfissero nel Bosforo una flotta turca:

> Eran tre saettìe contro dugento
> sàiche, fuste e galée...

E conchiude immediatamente:

> Taranto, Alfieri
> d'Alò, quel tuo figliuol che ti fu spento
> su la duna a Bengasi.....
> ben si mostrò di quella tempra...

La corrispondenza è generica; non ha nessuna intima

identità poetica che le conferisca la spontaneità persuasiva della poesia commossa e commovente.

* * *

L'elemento più spiccatamente lirico, l'afflato entusiastico del poeta che saluta la patria risollevata e protesa verso il meraviglioso avvenire, informa la *Canzone d'oltremare* che apre la serie, e domina qua e là le canzoni della *Diana,* di *Elena di Francia,* dei *Dardanelli.* Non è la corrente più pura; è quella che favorisce la megalomania verbale e la libidine immaginativa per cui la nuova Italia vittoriosa è « più bella che la sua veste d'aria »; per cui, con brutta frase giornalistica, l'Italia è cantata « con la bocca rotonda del cannone », per cui le volontà di dominio « tuonano così forte » da soffocar il suono delle cose morte che crollano, per cui con un bisticcio più ingegnoso che poetico, l'Italia dai tre mari diventa « la Patria dalle quattro sponde »; per cui la Morte che ispira la Musa è detta « conduttrice più divina d'Apollo »; per cui non solo le stelle dell'Orsa, antichissime guardie dei piloti, ma le Pleiadi, e Merope, e Vega, e Sirio, e Sirra, e Aldebaran, e Polluce e Castore, e poi l'intera Via lattea sono chiamati, con la solita intemperanza d'annunziana di riferimenti, a scorta della nave ospedale che reca Elena di Francia; per cui, infine nella Canzone dei Dardanelli, il D'Annunzio è trascorso a quelle invettive e sarcasmi politici che come tutte le sue invettive mancano di misura, di agilità, di buon gusto e perciò di efficacia. Non già che egli non si riveli pur tra gli eccessi e gli errori di questa ispirazione non scevra di gonfiezza e di rettorica, con qualche verso scultorio:

Oggi nova tu sei per ogni vena
sopra l'oblìo dell'onta...

e

> Siamo cinti d'oblìo. Siamo una gente
> fresca e spedita, immemore dei giorni
> squallidi, paziente e impaziente.

e ancora

> Ogni tristezza dietro noi tramonta.
> Chi latra ancora nella lorda fossa
> quando il fato con l'anima si affronta?

e con immagine ardita ma efficacissima nella pittura dell'Italia in attesa della nave che reca i feriti

> La Patria è tutta
> pallida, in piedi, con un volto solo.

Egli è tale squisito artista che la bellezza fiorisce sulle sue labbra anche quando si lascia indurre a forzar la voce.

*
* *

Nelle canzoni centrali *dei Trofei* e *della Diana*, il D'Annunzio ha affrontato direttamente la poesia tragica della realtà odierna, l'immediata visione della battaglia. È in questo campo che egli ha toccato la bellezza e la efficacia maggiore. Era la sostanza poetica che più intimamente rispondeva alla sua natura sensuale, e qui ha scritto versi potenti. E non è meraviglia. In tutta la sua opera, lirica e drammatica, in poesia ed in prosa, le figurazioni violente, crudeli, atroci sono quelle in cui la sua arte ha raggiunto l'espressione più alta, la genialità vera. A questa realtà umana vibra il suo essere profondo, e non solo la sua intelligenza. L'osservatore acuto, rapido, stringente, il descrittore implacabile vi ha raccolto

una messe abbondante. Nella sua parola i particolari minuti delle cronache dei giornali hanno trovato la loro forma scultoria e definitiva. E il poeta pittore, che ha dato tante mirabili visioni di paese vi ha racchiuso spesso in pochi versi l'aspetto, il profumo e l'anima del paesaggio africano, grave di solenni memorie romane.

Ma questa figurazione realistica, vivace, colorita, balzante, manca di sintesi e di architettura; è sproporzionata, dispersa, confusa: sente la febbre dell'improvvisazione, ma anche la fretta. Per connettere gli sparsi quadri che balzavano vivacissimi alla sua fantasia, il poeta ricorre alla comoda, ma retorica enunciazione degli antichi poeti di scuola: *Canto la libertà... canto la forza, canto le stive, canto il selvaggio anelito...* Più potentemente organati, qoesti quadri dovevano sorgere senza bisogno di enunciazione.

Accettiamoli come quadri sparsi, come nuclei di poesia intensamente sentita, che dovevano integrarsi in un complesso armonico che è mancato, e sono, talora, potenti. Nella pittura delle banchine e degli imbarchi dei buoi e dei cavalli rivive il D'Annunzio che tracciò le indimenticabili pitture della *Laus Vitae*. Le tre terzine che rappresentano lo sforzo degli artiglieri che trascinano i cannoni, sono stupende di fedeltà descrittiva e di rapidità evocatrice:

> ... il selvaggio anelito, la gota
> che gronda, il lungo sforzo a testa bassa,
> i polsi fra le razze della rota,
>
> le spalle che sollevano la cassa
> e la portano;

Nè minore è la rappresentazione del mozzo a guardia delle trincee:

Poggiato al pezzo il morituro imberbe,
che morderà la sabbia, i denti bianchi
ficca nel pane e nelle frutta acerbe;

e mirabile sarebbe la figura del fuciliere sardo, se le simpatie isolane del D'Annunzio non lo avessero tratto a diffondersi oltre modo, con danno dell' equilibrio dello insieme:

Non si volta, non grida e non motteggia.
Mira e tira. Una palla squarcia un sacco.
Una rimbalza su la canna e scheggia

la cassa; un'altra viene a tiro stracco
e un po' lo pesta. Un'altra vien di schiancio
e lo strina. Egli morde il suo tabacco.

E la stessa forza di rappresentazione realistica è nella figura del ferito:

E quegli ch'ebbe stritolato il mento
dalla mitraglia e rotta la ganascia,
e su la branda sta sanguinolento

e taciturno, e i neri grumi biascia,
anch'egli ha l'indicibile sorriso
all'orlo della benda che lo fascia,

quando un pio viso di sorella, un viso
d'oro si china verso la sua guancia,
un viso d'oro come il fiordaliso.

che è guasta dalla preziosità araldica dell'ultimo verso.

E atroce di verità è la rappresentazione dei mutilati e crocifissi di Henni. Il D'Annunzio, che cercò tante volte col lumicino alla sua sete di descrittore macabro imma-

gini orrende, ebbe quasi ad usura dalla realtà vera di che esercitare la sua virtù di evidenza. E questa virtù sovrana, se è qualche volta offuscata da immagini barocche, come quelle per cui gli artiglieri diventano *demoni della vampa e del fragore, alacri sinfoneti della guerra,* rifulge attraverso tutte le canzoni: in quelle di Umberto Cagni e di Mario Bianco, culmina, pur nell' errore dell' ultima, nella superba rappresentazione della « schiera quadrata », che riconduce da Bir Tobras i feriti, tra le tenebre, il gelo e l'agguato nemico.

È la schiera quadrata, che va dove
l'Eroe la riconduce. Ha seppellito
a Tobras i suoi morti. Ha visto nuove

stelle sorgere a lei dall'infinito.
Ha represso il singulto del morente
ha soffocato il lagno del ferito.

Col ghiado illude la sua sete ardente,
Il mulo che portava l'acqua, porta
il carico di sangue. Le cruente

some non hanno un gemito. La scorta
è un solo ferro che respira.

Questa è poesia vera e grande. Ma è poesia che anche a primo aspetto rivela la sua unilateralità ideale: è entusiastica esaltazione della violenza, e, direi libidine di eroismo. E noi, ammirando, sentiamo nel nostro intimo che la visione della guerra desta in noi altri affetti, più gravi e severi, sentiamo che non tutta la nostra umanità è toccata dalla parola del cantore, che forse la parte più intima ed elevata gli è sfuggita, e pensiamo che da un sentimento più semplice ma più profondo sarebbe sgorgata forse la parola suprema che qui fa difetto.



Ho detto: errore dell' ultima canzone. Errore è stato quello del D'Annunzio di non comprendere che la gesta italica era troppo più alta della sua persona e dei suoi casi per fonderli in una sola poesia. Nulla importa a noi sapere che essa *colori* il suo « esilio ». Sappiamo che il suo esilio non è precisamente quello di Dante e non è minimamente connesso colle sorti della Patria. Poco ci importa che egli prenda possesso della nuova anima della nazione, chiamandola « la mia più grande Italia ». Ma già ci pare inutile ed ozioso che egli, dopo averci detto di aver sognato « il fato del Bonaparte », si identifichi in certo modo col Cagni e con Mario Bianco. E inopportuno ci sembra che nell'ultima canzone, prima di evocare la quadrata schiera degli eroi di Bir Tobras, evochi se stesso e la sua passeggiata a cavallo per le dune di Arcachon, e il non definito suo tormento, e la sua insonnia, e il silenzio delle stelle infauste nel cielo del suo esilio. Con quella mancanza di opportunità e di tatto che insidia troppo spesso la sua attività, egli, dopo averci dato una collana di canzoni in cui sono bellezze non caduche, sente il bisogno di descriverci la « fornace imperterrita e la fucina travagliosa » donde sono uscite. No: è poesia d'altra natura. Un altro poeta ha avuto l'ardire di sposare l'angoscia del suo esilio alla suprema idealità del suo canto, ma era Dante.

[1912].

IL SENSUALE E LA PAROLA

Un dotto cultore di filologia italiana, amico ed ammiratore di Gabriele d'Annunzio, si è accinto ad un'impresa nuova negli annali della moderna letteratura: ha composto un vocabolario destinato ad agevolare ai lettori delle opere dello scrittore abruzzese la comprensione di quei vocaboli di cui cercherebbero invano il significato nei dizionarî comuni.

L' impresa è nuova ed è singolarmente significativa. Già non si può negare che fosse in certo qual modo necessaria. Le persone semplicemente colte che leggevano i versi o le prose del D'Annunzio erano arrestate ad ogni passo da parole non solo ignote all'uso della lingua viva, ma ignote anche all'uso letterario: certe opere dovevano avere al loro palato un sapore verbale di forte agrume: si può affermare senza esagerazione che ad una signora anche colta, nove decimi della *Laus Vitae* riuscivano pressochè incomprensibili. Le mille pagine dei due volumi del Passerini rispondono dunque ad un reale bisogno: i lettori semplicemente colti, ed anche i letterati, leggeranno dunque d'or innanzi le opere dello scrittore col dizionario accanto, se non vorranno tollerare lacune nella loro intelligenza del testo.

Ci sarà da rallegrarsi per l' incremento della coltura italiana; ma non resta meno singolare il fatto che all' intendimento di uno dei nostri scrittori più grandi e più amati sia necessario il sussidio di un vocabolario speciale. Altri grandi scrittori aveva avuto l'Italia prima del D'Annunzio, e questa necessità non s'era mai sentita: alla comprensione, per esempio, di due capolavori, i *Promessi Sposi* e i *Canti* del Leopardi, i vocabolari consueti erano sempre parsi ed erano infatti sufficienti: sufficienti erano sembrati a comprendere il verso e la prosa del Carducci; il Passerini annunzia ora un vocabolario della prosa e della poesia carducciana; ma il fatto stesso che egli abbia dato la precedenza al D'Annunzio dimostra che l'opportunità di esso gli è sembrata, com'è infatti, infinitamente minore.

*
* *

È dunque una grande ricchezza verbale quella che per opera del D'Annunzio è stata infusa nella letteratura italiana, ed ognun sa come egli ne sia orgoglioso e come nella *Laus Vitae* abbia liricamente esaltato la propria fatica di rivendicatore della « vergine gloria degli italici segni, corrotti da labbra pestilenti di ulceri tetre, ammollite dalla balbuzie senile ». Intorno all'ardore ed alla nobiltà di questa sua fatica, non ci può essere alcun dubbio. Se gli accademici della Crusca non hanno ancora mostrato di essersi accorti di avere in lui un collaboratore senza eguali, se qualche ingenuo ha creduto di cogliere in peccato di esattezza uno scrittore che ha certo molti difetti, ma non mai difetto di conoscenza, tutti in Italia sono persuasi che da secoli non si era operato uno studio così acuto e profondo di rinnovamento ed integramento verbale.

Senonchè, dinanzi a questi vocabolari dannunziani che ci porgono raccolto in forma metodica il frutto di quel diuturno sforzo che abbiamo percepito attraverso tanti volumi, e ci consentono quindi di meglio considerarlo e valutarlo, vien da chiedersi se questa dovizia verbale sia tutta legittima, sia tutta necessaria od anche solo opportuna; vien da chiedersi se sia tutta una ricchezza verde e fiorente acquisita alla letteratura italiana, se possa infondersi nel sangue della lingua viva, sia pur solo letteraria, o non piuttosto sia destinata a rimanere quale testimonianza di un nobilissimo sforzo in un' opera di eccezione.

Legittima è certo. Ogni artista ha il diritto di cercare dove meglio crede i mezzi espressivi: suo solo dovere è di giungere ad un'armonia, ed il D'Annunzio vi è innegabilmente giunto: il tono della sua dizione, sia ritmica, sia prosastica, è impeccabilmente armonico ed uno: nella sua prosa come nel suo verso i varii elementi industriosamente raccolti negli antichi scrittori e nella viva lingua popolare si sono perfettamente fusi. Legittima è dunque: invece può sorgere il dubbio se sia sempre necessaria e opportuna, e sopratutto se segni un passo innanzi nei mezzi di espressione della letteratura italiana.

Ora, chiunque consideri sotto questo punto di vista l'opera dannunziana non può non giungere ad una conclusione: che, cioè, quell'impeccabile armonia verbale è stata ottenuta dallo scrittore intonando la sua dizione a una specie di tono maggiore, ad un tono arcaico ed aulico per cui anche le cose più semplici ed umili debbono esprimersi con dignità e sonorità illustri e con colorito, per dir così, storico. Solo in quell'onda aulica le antiche parole e gli antichi costrutti esumati dai testi di lingua potevano armonicamente comporsi con quelli e quelle

desunte dalla parlata contadinesca toscana, la quale, come ognun sa, e come dappertutto accade, ha conservato forme arcaiche che a noi rendono, per la loro affinità con forme letterarie antiche, un gustoso sapore di dignità illustre. Ma questo gusto e questa ricerca del colorito storico e del tono maggiore non potevano non influenzare lo svolgimento stesso del pensiero. Insensibilmente il D'Annunzio è tratto a rivaleggiare con l'armonia antica dei testi su cui si esercita il suo tenace amore di purità verbale; e questo atteggiamento va, com'è naturale, crescendo. Ne è testimone l' ultimo scritto suo, il proemio con cui accompagna la ristampa della sua *Vita di Cola di Rienzo.*



Accingendosi a scrivere la vita del Tribuno, il D'Annunzio indicò a sè ed altrui come modello la vita di Castruccio del Machiavelli, e certo gli sorrise il pensiero di emulare in evidenza e nerbo quella prosa mirabile; ma il Machiavelli scriveva la vita del signore lucchese del trecento nella lingua letteraria del proprio tempo; il D' Annunzio, avendo innanzi le cronache sincrone, è stato spesso indotto a modellare il suo stile su quello del tempo antico, cosicchè talora quasi non si avverte il trapasso tra la narrazione e i passi citati. Egli è troppo fine artista per cadere nell'errore di fare ciò che i francesi dicono un *pastiche* d'antico; ma talvolta si direbbe che ami quasi sfiorare la prova; e in questa sua prosa, pur gustando la mirabile evidenza della rappresentazione, il nerbo dello stile, l'armonia della musica, sentiamo il disagio che sorge dinanzi alle opere impostate sopra una base, non naturale ma artifiziosa, dinanzi alle fioriture ottenute fuori tempo e luogo in una serra ingegnosa, non col calore del sole, ma con quello di una stufa.

Questo disagio appare maggiore nella lunga lettera che il D'Annunzio ha preposto alla *Vita.* In essa egli non aveva, a giustificazione del colorito arcaico dello stile, l'arcaicità del tema. Vi parla non di Cola e della Roma del trecento, ma di se stesso, della sua villa di Settignano, dei suoi cavalli, dei suoi cani, dei suoi muratori e dei suoi fabbri, dei suoi libri e di un bidello dell'Accademia della Crusca, sagacemente assunto ai suoi servizi per aiuto nella ricerca dei testi di lingua; ma questa lettera gli si è atteggiata nelle forme e nei colori di altre lettere e messaggi preposti da accademici letteratissimi alle loro opere. Troppo egli è oramai dotto, e quel suo straordinario spirito di mimetismo non gli lascia intraprendere forme letterarie di cui subito non ricordi con troppa memoria i modelli, così da indursi alla compiacenza sensuale dell'imitazione stilistica. Ma, per fortuna, talvolta si stanca del gioco e lascia libera la sua visione d'artista. Così sono in questa lettera rappresentazioni di poesia naturale ricche di quella straordinaria sottigliezza di analisi sensuale, che è in lui incomparabile, quando non siano guaste da qualche barocchismo, come, per esempio, quello della nuvola « che sollevava il plenilunio in cima al braccio nudo, come chi sollevi la palla che le è balzata in mano e la difenda ». Udite questa rappresentazione del silenzio della sera, che incombe sul cavalcatore che ritorna per le viottole di campagna: « E quel silenzio, che pareva uguale, aveva pel mio sentimento le variazioni espressive dell'ombra... Lo indovinavo diverso, prima di giungere ad uno svolto, sicchè al mio lieve fremito la bestia sensibile drizzava le orecchie come in punto di adombrare. Giuntovi, entravo in esso come in un ricordo e in un presagio. In qualche luogo era così meditativo, così dolce, che, sorpassandolo, l'anima mi si volgeva indietro come pel rammarico d'una

perduta saggezza o di un bene non acquistato ». Sono tocchi di vera poesia, di una delicatezza squisita; ma a lato di questa felicità di espressione mostrano maggiormente il loro artifizio arcaico le figurazioni degli artieri che lavoravano alla Capponcina, dal « maestro di cazzuola ottimo » al « lapicida mero »: descritti coi colori e coi costrutti del cinquecento. Il D'Annunzio, noiato dal vedere ignorati dall'Accademia della Crusca i suoi meriti linguistici, ha voluto mostrare in queste pagine la copia e la profondità della sua dottrina verbale, sino a rifare nello stile di rito un'immaginaria approvazione dei reggitori del buratto filologico. Non ce n'era bisogno: ognuno sa ch'egli è lo scrittore più cruschevole che ci sia mai stato, e nonchè essere in difetto di conoscenza dei testi di lingua, cade, se mai, nell'eccesso opposto.

*
* *

Gli è perciò che scorrendo questi vocabolari condotti « dal più grazioso dei linguai e dal più serviziato degli amici, dal nostro Giuseppe Lando Passerini, dei patrizi di Cortona litteratissimi », com'egli lo definisce, ci si chiede se questo studio della lingua storica non venga trasformandosi nelle mani dell'operoso scrittore, da legittimo strumento di espressione, in fine alquanto egoistico e accademico, e se il suo esempio non abbia a trascinare i letterati italiani, che da lui prendono norma per le loro scritture, ad una ricercata pompa di ornatezza vetusta. Grandi sono i titoli d'onore del D'Annunzio nel rinvigorimento della verbalità letteraria italiana: egli ne ha allargato in confini con l'uso di vocaboli appropriati e precisi, ha incitato i lettori ad un accrescimento di coltura, e sopratutto di coltura storica ed archeologica; anche innumerevoli vocaboli hanno dall'uso

etimologicamente impeccabile ch'egli ne fece, ricevuto una nuova cittadinanza, e molti ne ha coniati o trasformati con gusto. Quando egli dice *gemitìo* lo sgocciolio di una cannella; quando rimette in uso il termine *mantile* per la tovaglia; quando dice che il centauro *mordicava* i cimoli delle piante, quando dice *rodìo* il rumore del tarlo, noi salutiamo con gioia l'uso di parole acconce ed espressive, a torto neglette dai grammatici, o dimenticate dai letterati, di parole facilmente assimilabili; ma quando chiama *guigge* le correggie dello scudo; *sovatto* la cavezza; *riputido* un ruscello d'acque fetide; *spasa* un cestello; *vagello* una caldaia; *proquoio* un chiuso; quando dice *manoso* per maneggevole, *rossicare* per rosseggiare; *pattovire* per pattuire, *scimiatico* per scimiesco, *fiumatico* per fluviale; sorge il dubbio che, non una necessità espressiva, ma il semplice gusto sensuale dell'arcaismo o dell'idiotismo abbia guidato lo scrittore.

*
* *

Perchè, infine, se nessuno può limitare il diritto dell'artista alla maggior libertà nella scelta dei vocaboli, sembra che questa libertà non possa essere sconfinata senza qualche pericolo per l'autore stesso. Quando uno scrittore presenta scogli frequenti all' intelligenza dei lettori è uso darne la colpa all' insufficente coltura di chi legge: non l'autore deve discendere al volgo, ma il volgo deve salire a lui. Ma è spiegazione troppo semplicista. Non si potrebbe, per esempio, senza ingiustizia, rimproverare ai lettori italiani l' ignoranza di vocaboli che il D'Annunzio stesso è andato man mano imparando da antichi testi di importanza puramente linguistica. Tanto è vero che è sorta in un filologo l'idea di un vocabolario speciale. Il nostro amor proprio è dunque al sicuro; ma

resta pur sempre il dubbio sulla vitalità di una grandissima parte di questi vocaboli esumati dall'infaticabile ricercatore. L'avvenire ne accoglierà una parte e abbandonerà il resto come peso morto. Perchè l'essere cruschevole, e più che cruschevole, quale il D'Annunzio ha ragione si stima, è un titolo filologico, non un titolo estetico. E involontariamente vien da pensare ad altri poeti e prosatori che con una lingua incomparabilmente meno ricca e precisa, talora, anzi, con una lingua assai povera, sono riusciti ad esprimere sensi ed a creare tipi non minori e talora maggiori di quelli espressi e creati dall'abbruzzese. L'abbondanza verbale è bella e piacevole, ma non è forse la qualità più necessaria.

[1913].

PASCOLI

Adolescenti, leggendo su qualche giornale letterario certi sonetti segnati da un ignoto, *Rio Salto,* il *Maniero,* il *Ponte*, e più tardi due puri e perfetti capolavori; *La Siepe* e *Il nido*, domandammo chi fosse quel delicato poeta e artista squisito, e ci si parlò di un allievo del Carducci, giovane meditabondo e scontroso, avaro dei suoi versi, stranamente riluttante a concederli.

Aveva trentasei anni, non aveva ancora pubblicato alcun libro ed era come ignoto al pubblico italiano: Gabriele D'Annunzio, dieci anni più giovane di lui, era da dieci anni famoso. Nel 1891 usciva, in un modesto libriccino stampato a Livorno, una raccolta di versi a cui l'autore aveva posto per epigrafe un emistichio di Virgilio: *arbusta iuvant humilesque myricae.* Nelle umili stipe che fioriscono nei terreni incolti il poeta aveva indicato il simbolo delle sue poesie. Non fecero subito chiasso: ma crebbero in pochi anni in solida fama: l'Italia si accorse che l'eredità carducciana che il D'Annunzio era sembrato devolvere a sè intera, doveva esser partita con un altro poeta: il modesto professore di greco che aveva pellegrinato dal liceo di Matera a quello di Massa, da quello di Massa a quello di Livorno, per poi

salire all'Università di Messina, era chiamato a quella di Pisa, donde alla morte del Carducci doveva passare a Bologna, quale unico allievo degno di occuparne la cattedra.

« Rimangano questi canti sulla tomba di mio padre — aveva scritto il poeta nella prefazione alle *Myricae* — sono frulli di uccelli, stormire di cipressi, lontano cantare di campane... ». Ed era così infatti: dondolio di campane nell'ora dell'alba, stormire di cipressi sopra una culla dove un bimbo sogna il giardino coi frutti d'oro, cinguettare di passeri e di rondini, ondeggiare di vilucchi e cardi che si attorcigliano e sfanno sulla tomba di una fanciulla, borbottare di raganelle e trillare di usignuoli, tintinnare di pettirossi e ringhiare di cingallegre. Ma non questo solo: fra quelle voci e fremiti della natura, fra quella vita delle più umili creature vegetali ed animali risuonavano altre voci e passavano altri fremiti, si celava come timorosa dell'incombente mistero del cosmo, un'altra vita, la vita di altre modeste creature: tenui idilli e oscuri drammi umani; ragazze chine sul cucito, madri veglianti a studio della culla, fratelli che fanno da padre ai piccoli, fanciulle che sorridono in mente cucendo l'abito di sposa, vecchi che sognano accanto al fuoco, madri che nell'ultimo lume dello sguardo ottenebrato dall'agonia abbracciano in un solo affetto il bimbo che geme ai piedi e il bimbo morto da tempo; un'umile umanità sorrisa da brevi gioie, insidiata e percossa da lunghe ansie e dolori e angoscie, ma mitemente rassegnata al destino inevitabile, lieta se un sorriso di cielo, se un canto di uccelli, uno svariare di fiori, un dondolìo di campane cacci per un giorno, per un'ora, per un istante l'ombra del fantasma insidioso che sta in agguato, al cui stridulo riso ogni nido umano sobbalza tremando, come sobbalza e trema nell'ombra notturna nel cipresso

ogni nido d'uccellini al lugubre strido della civetta: la Morte.

*
* *

L'anima italiana bevve largamente, con avidità, con ebbrezza a quel rivolo di poesia: non più che un rivolo, ma fresco e cristallino come sono le acque sorgive che scaturiscono dalle profondità del terreno. Ad altre correnti si era abbeverata, in passato, più copiose e maestose, e sonore e scroscianti dall'alto dei monti con irrefrenabile impeto, ma che non avevano saziato la sua più segreta sete. La poesia carducciana, magnifica di accenti e di colori, aveva tratto l'anima del popolo italiano a vibrare alla grandezza storica ed alle supreme idealità della patria, ma non aveva che scarsamente sollecitato le corde degli affetti intimi. Tutta compresa della sua idealità educatrice, tutta intesa a ritemprare la gente italiana nelle memorie della grandezza antica, nel miraggio della grandezza futura, aveva sdegnato il dramma individuale e noncurato il dolore che non fosse cruccio civile. Aveva proscritto come sfibramento romantico l'abbandono elegiaco, la fantasticheria oziosa, il dubbio filosofico: nella lucidità pagana del suo cielo classico non c'era posto per ombre di mistero. Aveva concepito l'esistenza come milizia maschia e operosa, come dovere civile, e condannato come degenerazioni della serena anima greca, dell'intera e diritta anima romana, come deprimenti morali, le virtù cristiane: l'umiltà, la pietà, la rassegnazione, la rinuncia; aveva proscritto la sensualità e la sensibilità individuale e satireggiato l'affetto « mucosa secrezione del cuore. »

Non era spenta l'eco di quel canto, che Gabriele D'Annunzio aveva sfrenato la poesia italiana, con nuove e più varie e lussuose seduzioni di musica e di pittura all'espres-

sione ed alla esaltazione della sensualità animale più piena e prepotente, al trionfo della carne e dei suoi appetiti più crudi, sciolto da ogni vincolo di moralità, immune da ogni rassegnazione e rinuncia che fosse attenuamento e diminuzione della libera e sfrenata e insaziabile volontà di godimento; e se talvolta aveva vôlto il suo canto ad esaltare santi affetti famigliari, ad accogliere delicati chiaroscuri di sentimento, a velarsi di umanità accorata, non era quello se non l'artificio prezioso del sensuale e del perverso che cerca di titillare con nuove sensazioni la stanchezza e la noia del suoi sensi ottusi dall'abuso dei piaceri materiali, che cerca di arricchire con mezze tinte la sua tavolozza sgargiante.

Nella poesia del Pascoli l'anima italiana sentì qualche cosa di cui mancava da tempo: il delicato profumo di una sentimentalità sincera. Era stata tratta sulle cime superbe dell'evocazione storica e sulle rive tumultuose del fiume del piacere lussurioso: godè di essere ricondotta a un mondo obliato e modesto, ma ricco di poesia: l'intimità famigliare, la realtà umile della vita quotidiana côlta nella sua più semplice espressione, la vita agreste: dopo tante figurazioni maestose di umanità grande o violenta gustò il soave idillio della creatura umile nell'umile natura: porse con gioia il viso a quella fresca ventata d'aria primaverile carica di odori di terra vegetante e sonora di cinguettii di uccelli. Perchè, se nuovo era il sentimento, nuovo era anche il canto.

Il Carducci era stato il sonante poeta della storia, il D'Annunzio il frenetico lirico dell'esuberanza animale; il Pascoli fu il poeta dell'intimità del sentimento, che ha tanto più sottile profumo, quanto più semplici e primitive sono le forme di esistenza. Ed egli comprese che ad evocare la poesia di quella vita semplice, di quei suoi stati d'animo suscitati da tenui avvenimenti e tessuti di

sfumature lievissime, ad evocarli in ciò che avevano di proprio e di nuovo, occorreva determinarli nei particolari della loro realtà caratteristica locale. Quelle erbe, e piante, e fiori, e uccelli che si vedeva attorno e di cui si componeva il suo mondo non potevano tradursi in poesia nel solito usignuolo e nelle consuete rose e viole del formulario classico: erano vilucchi e pappi, tassi e vitalbe, cincie e pettirossi, stornelli e cuculi. Egli ebbe l'ardire e la sapienza di introdurli nella lirica italiana, che di quell'infusione aveva gran bisogno. Esagerò? Senza dubbio; ma il principio era buono; anzi era necessario, necessario sopratutto per lui.

*
* *

Campagnuolo di razza e di educazione il Pascolo trovò nel canto popolare lo spunto della sua poesia. Egli comprese che a quella sua immediatezza e precisione di impressioni non potevano servire d'espressione le formole generiche della lirica dotta che possono parer sufficienti al poeta che canta la campagna dal suo studio di letterato cittadino. Come lo Schubert e lo Schumann fecero in musica col *lied* tedesco, egli cercò nelle eterne sorgive del canto popolare il segreto dell'ingenuità e della freschezza. Tutta la poesia più primitiva e caratteristica del Pascoli mostra chiara la sua derivazione dal canto popolare, dai rispetti, dagli strambotti, dalle ninne-nanne che suonano sulle labbra del popolo su pei colli di Romagna e di Toscana: ne è testimone talvolta la forma esterna immutata; ma non solo la forma ne colse e ne riprese: se ne immedesimò lo spirito: non fu il letterato dotto che rifà a tavolino la lirica popolare: fu egli stesso una voce del coro. Perciò non fu asservito all'imitazione: potè assumerne lo spunto e svolgerlo individualmente.

Potè ciò fare, perchè la sua anima di uomo aveva un'i-

dentità profonda con l' anima popolare quale si rivela nei canti del popolo: essenzialmente fanciullesca.

Un altro poeta, Giacomo Leopardi, dalla solitudine e dalla comunione con la natura, da un' esistenza quasi agreste era pure stato attratto dalla freschezza del canto popolare, e ne annotava nei suoi quaderni qualche strofa dal canto che gli giungeva a tarda notte pei sentieri, mentre vegliava al lume della fida lucerna; ma la strapotenza e la ricchezza del mondo affettivo e logico che portava in sè non gli consentirono d' arrestarsi a quella forma ingenua di espressione idillica; lo trassero all' alata espressione lirica in cui i problemi del mondo e dell' anima erano affrontati con ferrea logica e con tragico grido. Il Pascoli, no. La sua sensibilità era vivace e squisita, come squisita e vivace è nel popolo e nei fanciulli; ma si arrestava allo stadio dell' impressione ingenua, incoerente, frammentaria, che si indugia nell' effetto e non discute la causa; l' accetta come una fatalità indeprecabile e imperscrutabile.

Tutta l' opera poetica del Pascoli rivela quest' attitudine di spirito primitiva e infantile. Nè egli l' ha nascosta a sè ed altrui, anzi l' ha assunta a simbolo della sua ragione poetica, dichiarando che il poeta vero è un fanciullo. E certo a quella verginità fanciullesca di impressione egli deve quel che di nuovo recò nella troppo dotta lirica italiana. La caratteristica dell' infantile psiche popolare è la gioia fresca per la bellezza della natura, lo stupore dinanzi alla rivelazione del male ed alla morte, il senso confuso del mistero dell' essere, una confidente rassegnazione alle imperscrutabili vie della natura. Il pessimismo individuale di un Leopardi, la sua tragica ribellione al potere ascoso che impera a comun danno, non possono trovar sede nel cuore del popolo che sente in sè l' oscura legge della conservazione della stirpe.

Tale è l' attitudine spirituale e la filosofia del Pascoli. È l' uomo che, anche maturo, conserva per la vita semplice e per la stretta e continuata comunione con la natura, gli occhi e il cuore di fanciullo, pel quale il breve orto che circonda la casa è un mondo; è il poeta per cui un nido d' uccelli disfatto da un rapace, un fusto di fiore spezzato dal vento, un pianto di bimbo che giunge da un' aia vicina, oltre la loro poesia realistica, assumono aspetto simbolico di drammi cosmici. Egli è naturalmente tratto ad affrontare quell' infinitamente piccolo, ch' è presso, all' infinitamente grande, ch' è attorno: a sentire corrispondenze segrete fra il volo dei moscerini e il turbinare dei mondi, tra il formicaio distrutto dai legnaiuoli e le civiltà sovvertite da una convulsione sismica.

Di tali raffronti, di tali contrasti è fatta la poesia del Pascoli. Ma quell' uomo dall' anima semplice e pura era per altro verso uno spirito ricco di tutti i succhi della dottrina: quel poeta che tendeva l' orecchio al canto delle villanelle che spogliavano le pannocchie del granturco, saliva poi nella sua stanza a immergersi nei classici greci e latini: quel poeta vago di verginità primitiva era per contrasto scaltrito a tutti gli accorgimenti stilistici e metrici, esperto di tutte le formole delle scuole letterarie del passato: quel campagnuolo era un umanista che si compiaceva di comporre carmi greci e latini. Da questa duplice natura è nata la poesia del Pascoli, in ciò che ha di più perfetto e immanente, ed anche in ciò che ha di più debole e caduco. Essa spiega l' incertezza della critica dinanzi alla sua opera, spiega come sia stato detto « un piccolo grande poeta ».

*
* *

Quella profonda cultura classica inserita su doti native di verseggitore armonioso e impeccabile gli consentirono

di elaborare il canto popolare con una dignità ed una nitidezza cristallina che mancarono a quanti altri erano stati attratti da quei tesori inesplorati, tra gli altri al suo coetaneo ed amico, Severino Ferrari. Sono nelle *Myricae* rappresentazioni di poesia naturale perfette ed inimitabili. La tenera verginità del sentimento idillico si elabora in forme che trovano nel ritmo e nella rima i perfetti strumenti della suggestione. Quando il Pascoli nell'*Ultima passeggiata* dice:

> Nel campo dove roggio pel filare
> qualche pampano brilla, e da le fratte
> sembra la nebbia mattinal fumare,
> arano: a lente grida, uno le lente
> vacche spinge; altri semina; un ribatte
> le porche con sua marra paziente;
> chè il passero saputo in cor già gode
> e il tutto spia da i rami irti del moro;
> e il pettirosso; nelle siepi s' ode
> il suo sottil tintinno come d' oro;

raggiunge col minimo mezzo l' effetto massimo: evoca compiutamente la poesia agreste di un giorno d' ottobre: l' apparenza pittoresca, la fatica confidente del lavoro umano, avvivando con un tocco di discreto umorismo l'intimità dell'uomo con le creature animali. Schizzi d' album, ha detto un critico illustre, gli elementi dell' opera d'arte, non l' opera d' arte stessa. No; sono opere d' arte in sè compiute, pur nella loro tenuità ideale. Impressionismo, s' è aggiunto. Sia pure, ma di quello buono, se vale a suscitarci impressioni perfette e definitive. E di queste rappresentazioni idilliche indimenticabili per fresca sensibilità, per intensità di visione, per sapiente misura, per perfetta armonia ritmica e melica le *Myricae* abbondano. Chi non ricorda il sole chiaro e il terreno sonante del-

l'estate dei morti in *Novembre*, la vecchia che canta la ninna-nanna al bimbo in *Neve*, la bacca che trema su i nudi rami della *Siepe*, la piuma che palpita leggera sul rosaio scheletrito del *Nido*, la lampada che brilla alla finestra del salotto in *Piano e Monte*, il rumore di una seggiola urtata e il fruscìo di una gonna nella Cura solitaria, il rosseggiare di peschi e di albicocchi nel chiuso attorno a *La Pieve?* Pur dopo la plastica robustezza della poesia carducciana, dopo la lussuosa eleganza della lirica d'annunziana, quella poesia aveva recato nella poesia italiana un senso nuovo; una meravigliosa trasparenza di forma, un profumo sottile di sentimento, nuovi suoni e nuovi colori.

Non già che tutto vi fosse di egual valore. Attorno ai tocchi superbi di genialità pura, alle intuizioni dirette e potenti della sensibilità più profonda, che si concretavano in espressioni spontanee, semplici, efficacissime, s'arrampicavano i viticci capricciosi delle fioriture preziose nate dall'ingegnosità raffinata e concettosa. Era qualche insistenza inutile, qualche amplificazione vacua, qualche affettazione di sensibilità e leziosaggine di forma, qualche ricamo a freddo, qualche ingenuità voluta, qualche barocchismo. Ma erano ombre appena avvertite che non velavano il terso metallo di quei versi nati da una sensibilità vera e profonda: erano lo stingere del raffinato letterato di scuola sul poeta ingenuo e schietto: potevano scomparire sotto lo sforzo assiduo di una disciplina interiore che tendesse a scrostare d'ogni scoria di dilettantismo letterario il nucleo interiore di poesia.

*
* *

Prevalsero invece. Prevalsero perchè il Pascoli, non ben conscio delle sue possibilità, volle ingrandire il campo

della sua visione. In lui non era un grande mondo interiore di poesia inespressa: era un' anima tenera e idillica squisitamente sensibile agli umili idilli e drammi della natura e della vita, più passiva che attiva, più ricca di dolcezza che di forza: non la forza lirica creatrice che domina il mondo della realtà fenomenica e lo assoggetta ad un proprio sogno di poesia. Era nato per l' impressionismo paesistico e sentimentale, non per la grande lirica tragica, non per l' ode civile, non pel canto epico. Ma ciò a cui ripugnava o non consentiva la sua natura di poeta, sorrideva alla sua cupidigia di letterato colto e di tecnico abilissimo. Da questo contrasto nacquero molte delle opere posteriori del Pascoli in cui la nostra ammirazione e commozione per un particolare bellissimo, per un tocco felice sono frenate, amareggiate e talora distrutte dalla incoerenza della struttura e della freddezza dell' eleganza puramente letteraria.

Non subito e non sempre. Anche dopo le *Myricae* il Pascoli scrisse cose perfette e indimenticabili, ma ben di rado raggiunse quel compiuto equilibrio, quella consonanza perfetta fra il proprio temperamento e l' opera. E già fin dai primi *Poemetti*, fin dal primo, *La Sementa*, accanto a rappresentazioni di umile vita agreste di una felicità incantevole, di una precisione assoluta e pur profondamente poetica, di un' evidenza balzante, si insinua qualche elemento disarmonico di coltura letteraria. Sono omerismi augusti come « *la forza pargola di Dore* », sono affettazioni eleganti come quella che fa dire ad una contadina che il grillo stanco *piange le sue notti serene,* e al miserabile scongiurare *l' impaziente spirito* della fontana, è il barocchismo di quell' *Angelus* per cui Cristo è paragonato al grano, *cui l' uomo seminò nei cieli;* è il secentismo di quel cacciatore che paragona gli zirli dei tordi ad un *canticchiar di stelle.* Quella tendenza filoso-

fica e poetica a conciliare l' infinitamente grande e l' infinitamente piccolo lo trae spesso a deformare le cose umili e ad immiserire quelle auguste. Sono i primi accenni di quell' eleganza affettata e di quella preziosità che dovevano malaguratamente crescere col tempo, alleandosi con una sentenziosità evangelica che per parere più augusta si fece involutà ed oscura, e ad una prolissità sempre maggiore, a una fluenza di versi che non poteva non riuscire a monotonia e fatica. Ma pur nei meno felici c' è sempre qualche tocco maestro, e talora come in *Suor Virginia* e nei *Due fanciulli* rissosi, che la madre compone nel sonno, egli ritrova la sua ispirazione più pura e felice.

*
* *

I *Canti di Castelvecchio* sono un inconscio rifacimento delle *Myricae:* rifacimento, amplificazione, moltiplicazione, e naturalmente attenuazione. Quei motivi che erano parsi così freschi e nuovi nella loro veste nitida e succinta, vi appaiono non più nuovi e appesantiti da vesti a strascico. Nelle *Myricae* non v' era che la parola e l'immagine necessaria; qui le immagini e le parole superflue prendono il primo posto. Quelle fresche onomatopee, quelle voci imitative che sull' esempio aristofanesco aveva arditamente introdotte nel verso a evocare il grido degli uccelli, l' ululo di un cane, il suono delle campane, sono qui moltiplicate, estese, esasperate fino alla sazietà ed all' inefficacia, quando non toccano, come in *The hammerless gun* e nella *Bicicletta* il cattivo gusto e la puerilità; l' infusione di voci toscane, che nelle prime poesie era ragionevole e gradita, raggiunge, come nel *Ciocco*, pur così fresco, l' esagerazione fastidiosa e l' incomprensibilità assoluta; la dolce vena di sentimento si diffonde

e si fiacca in ricami oziosi. Anche i metri che un tempo erano quasi sempre appropriati all'idea sembrano invasi da una smania irrequieta di vivacità saltellante che ben spesso è in dissidio con la gravità della sostanza. Sono sparse in tutto bellezze superbe ma come annebbiate da contiguità mediocri od inutili, anche nelle piu belle, anche nella *Figlia Maggiore,* anche nella troppo famosa *Cavallina storna.* Difetti che si fecero più gravi e sensibili nei *Nuovi Poemetti* e gravissimi in *Odi ed Inni.*

Come i *Canti di Castelvecchio* rifanno le *Myricae,* cosi i *Nuovi Poemetti* rifanno i primi. *La Fiorita, La Mietitura, La Vendemmia* riprendono e continuano il tema della *Sementa,* e ne diluiscono in variazioni prolisse il forte sapore. Talora, come nei *Filugelli*, l'ingegnosità cade nel barocchismo del semebachi « trebbiato dal grillo nella sua aia » e « ventilato dalla vanessa ». Quei filugelli che dondolano il « capo torvo », sognando di essere in Cina, e sembrano in « doglia grande », sono alquanto buffi. E il Pascoli, che rifuggito sempre dal parlare di amore e di voluttà, quando ne tocca, sfiora la sconvenienza, come allora quando Viola pensando alla sorella sposa si domanda « qual piaga tenera e mortale » vorrà dare il marito « a quelle carni bianche di velluto ». Ma se *Pietole* è ornatamente verboso, se *Gli emigranti nella luna* è una fantasia disgraziata, nella *Piada,* nella *Morte del Papa,* in *Zi' Meo,* il vecchio Pascoli lampeggia pur sempre con la sua insuperata maestria nel suscitare dal particolare più realistico fiori di poesia delicata e fragrante.

*
* *

Il Pascoli, che era stato così misurato ed avaro nei suoi anni giovanili, divenne negli anni maturi straordinariamente copioso e prolisso. La nativa dote del facile

verseggiare lo indusse ad una produzione quasi giornaliera e meccanica: i più effimeri fatti di cronaca gli parvero onorevole spunto di poesia.

Nato per l'impressione rapida e fugace, si trovò a disagio in liriche che richiedevano altra potenza di visione e di sintesi. Quel suo modo di osservare e di concepire, caratteristicamente popolare ed infantile, per via di forme analitiche, incoerenti, parallele, che formava il fascino di novità e di freschezza del suo rapido impressionismo poetico, si rivelò inadatto a composizioni maggiori. Quelle interrogazioni e risposte, quei *sì* pleonastici, quei vezzi infantili da cantastorie popolare e da nonna novellatrice, quelle incoerenze sintattiche, quegli indovinelli e giochetti verbali stranamente mescolati a un epitetare omerico e ad elissi e scorci danteschi, quella miscela di lingua popolare e di formole illustri stridettero nella celebrazione degli eroi e nell'evocazione di figure storiche e tragiche. Il volume *Odi ed Inni*, in cui ha cantato Bismark e gli eroi del Sempione, il maggiore Galliano e Luccheni, Re Umberto, Cagni e il Duca degli Abruzzi, Verdi e il pope Gapony, è la parte più debole, caduca e dimenticabile dell'opera del Pascoli. Mancò a lui quale poeta civile, encomiastico e tragico la forza e la rapidità della sintesi, quel saper estrarre i tratti espressivi e scolpirli e atteggiarli fortemente. Nè l'idea morale che li informa ha tale intensità e levatura da attenuare la debolezza artistica.

La filosofia morale del Pascoli è anch'essa di una semplicità e ingenuità popolaresca e primitiva. « La vita è bella, egli dice, tutta bella; cioè sarebbe; se noi non la guastassimo a noi e agli altri... ma gli uomini amarono più le tenebre che la luce, più il male altrui che il proprio bene. E del male volontario dànno torto alla Natura, madre dolcissima, che anche nello spegnerci sembra

che ci culli e addormenti. Oh! lasciamo fare a lei, che sa quello che fa, e ci vuol bene! ». Dunque non ferreo contrasto cosmico, non malignità di un brutto potere ascoso: le infelicità della vita sarebbero tutte vinte dalla virtù del perdono, dalla rassegnazione e dall' acquiescenza al dolore. Ma non per questa sola ingenua fiducia nella ragionevolezza imperscrutabile della natura, anche per un' altra considerazione più ingenuamente pratica. A che avvelenarci la vita con odî e delitti: non ci sta sopra, uguale per tutti, la Morte? Questa è l' idea fissa che torna monotonamente nelle poesie del Pascoli. Nell' ode a Luccheni, non inveisce contro il delitto brutale, ma commisera l' odio, perchè è stolto fra le ombre umane dal volo breve.

Singolare dottrina, secondo la quale l' uccidere sarebbe, più che crimine, stoltezza inutile, perchè tanto penserà ad uccidere presto o tardi la Morte. Il perdono, la bontà, la rassegnazione non sono predicati per una loro intrinseca bellezza, o per una rispondenza ad un' alta idealità morale o necessità sociale, ma solo perchè è inutile e stolto odiarsi e scannarsi fra prigionieri, che debbono tutti quanti salire alla ghigliottina. Quella che il Pascoli predica è una specie di rassegnata religione del dolore dalla quale deve nascere l' amore fraterno. Gli uomini sono come prigionieri: ora hanno i ceppi ai piedi: presto saranno preda della morte. Da questo senso di prigionia comune, di comune promessa alla morte deve sgorgare la simpatia; e per ciò il dolore è buono e fecondo. Viviamo tutti sotto il peso di un ignoto in questo « mondo ombrato di mistero ». Questo mistero è il Dio vago del Pascoli. Ma è un Dio buono « che sa ciò che fa », se anche non ne comprendiamo la ragione e gli atti. E' dunque una religione di vinti, una morale passiva di rassegnati.

Questa morale del dolore, questa morale del perdono informa della sua stanca dolcezza melanconica la visione storica e tragica del Pascoli come già ne aveva informata la visione della vita idillica.

*
* *

Vi sono due opere che stanno a parte nell' opera del Pascoli: le *Canzoni di Re Enzo* e i *Poemi Conviviali:* sono un frutto riflesso, sono poesia di cultura.

Nelle *Canzoni di Re Enzo* il Pascoli tentò invano di fare ciò che era riuscito meravigliosamente al Carducci nella *Canzone di Legnano*: il canto epico. Nè la scrupolosa documentazione storica, nè l' ornatezza verbale riuscirono a sostenere gli andirivieni di quelle faticose e ansimanti fantasie storiche: troppo era impari il suo temperamento idillico all' assunto: non resta che la compiacenza infeconda del verseggiatore dotto che si diletta di evocare forme e colori arcaici. Diverso il caso dei *Poemi Conviviali.*

Il Pascoli aveva studiato lungamente e intimamente i poeti greci: li aveva studiati da professore e da poeta. Li aveva studiati, ed Esiodo ed Omero aveva tradotti in molta parte nei metri approssimativi. E attratto dal carattere di infantilità primitiva del concepire omerico, aveva cercato di rendere l' incanto di quella fresca ingenuità fanciullesca. La traduzione dell' Iliade e dell' Odissea, che egli promise per intero e che è gran peccato non abbia compiuta, ha pregi singolari di fedeltà e di freschezza. Ripetano pure col Carducci i poeti italiani tradizionalisti che la traduzione del Monti è insuperabile; il carattere della poesia omerica è altrove. Ma il Pascoli ebbe il torto di non sentire che la dignità epica di cui è per noi colorato quel canto sublime rischiava di essere immise-

rita dalle graziette e dai vezzi puerili che stavano bene, e non sempre, nei suoi idilli campestri, romagnoli o lucchesi. Quel suo Omero fu detto un Omero rimbambito, con esagerazione patente, ma non senza qualche ragione. Ma era fatale: in questo, come in ogni altro campo, egli sentì più la grazia e la tenerezza che la violenza e la forza, e, se le sentì, non trovò nella sua mite natura di che renderle.

Ma non stette pago alle traduzioni. Aveva rivissuto quel mondo antico con la fantasia: elaborò quelle fantasie in poemi che, con richiamo antico ai canti che i greci cantavano dopo cena, disse « conviviali ». Un verso d' Omero, un passo d' Esiodo, un accenno di Bacchilide gli diedero lo spunto a una serie di idillii greci in cui le antiche figure dell' Ellade rivissero con le vetuste forme esterne, acutamente evocate da un profondo e sottile intenditore della letteratura greca, ma con un' anima nuova. E' stato detto che un sentimento cristiano aveva circonfuso, attenuato, trasformato l' anima pagana. Era forse più esatto dire che quelle antiche figure avevano assunto un' anima pascoliana. Nel rassegnato canto del vecchio di Chio e del poeta degli Iloti, nella filosofica temperanza dell' aedo Femio, nel vano viaggio di Ulisse alla ricerca del lucido mondo che tinse di illusioni la sua giovinezza animosa, nel saggio dialogo dei due atleti di Ceo, l' idea morale che informa la poesia è sempre la tesi della comune infelicità degli umani che solo può esser temperata dalla virtù del dolore, dall' esercizio della bontà, dal perdono e dalla rassegnazione. Attenuamento dell' ideale greco, certo, ma legittimo nel poeta che sappia trarne un' opera armonica. E armonica è questa forse più che ogni altra tra le opere minori del Pascoli, perchè le sue qualità di poeta nativo e di poeta dotto vi si fondono armoniosamente. Aveva cominciato con forme rit-

miche greche, con gli esametri; preferì poi la florida eleganza dell' endecasillabo italiano di scuola, donde una certa monotona intonazione dignitosa che sfiora spesso l' accademismo prezioso, ma pur in quella minore originalità di forma riuscì a cose stupende, come in *Solou*, nell' evocazione dell' antico paesaggio greco nel *Cieco di Chio* e nel *Poeta degli Iloti*, nella pittura fantastica dell' isola di Calipso, e maggiore di tutte, in quella morte di Socrate: *La civetta*, che è un puro capolavoro, in cui le memorie platoniche sono integrate in una rappresentazione realistica di cui solo forse può comprendere l'attica bellezza chi le abbia rivissute presso le rupi della « prigione di Socrate ».

* * *

Resterebbe a dire del prosatore, e non è discorso lieto. Pochi altri poeti italiani ebbero minori virtù di stile in prosa. Tutti i difetti di preziosità, di artificio, di involuzione sintattica della sua poesia, vi si trovarono stipati ed esasperati fino all' estremo, senza alcuno di quei lampi di bellezza che nella sua poesia riscattano molte deficienze. L' incapacità dell' ordinamento logico e della gradazione dei valori, l' incoerenza del chiaroscuro e gli andirivieni vagabondi del pensiero insiti nella sua natura mentale, vi si associarono ad una contorsione verbale faticosa, oscura e ansimante che voleva riuscire a profondità, e ad uno sforzo di ingenuità fanciullesca che divenne affettazione. Riavvicinamenti artifiziosi, meschina ricerca di coincidenze casuali a cui viene attribuito un senso profondo, interrogazioni e risposte di affettato candore. Si direbbe che il suo discorso sia sempre rivolto alle menti incoerenti di bimbi e fanciulli. Ma questo inabile prosatore trovò pure un giorno una commossa

semplicità efficace: tòcco nel cuore dagli esempi di virtù civile dati dalle nuove genti italiane nelle terre della Libia, scrisse quel discorso: *Sono fatti gli Italiani*, che è una delle sue cose migliori, e delle più sentite e sensate che si siano scritte in quei tempi.

Si era volto all' esegesi dantesca. Alla serie di saggi: *Minerva Oscura*, *Sotto il Velame*, *Mirabile visione*, *Prolusione al Paradiso*, la critica dantesca negò valore scientifico ed estetico, forse con troppa fretta e disdegno, e i semplici amatori di poesia si smarrirono e stancarono in quel faticoso aggroviglio di parole. A questi studi raccontò di esser stato condotto dall' ombra del padre ucciso che, apparendogli in una visione, gli aveva additato la via per giungere allo scoprimento della chiave della Divina Commedia. « Dove l' ho trovata? », domandava con una di quelle interrogazioni a lui care: « nella serratura » rispondeva. C' era e bastava farla girare. E poichè agli specialisti non pareva che quella fosse la vera chiave, egli fieramente se ne dolse. — « Essi (quegli studi) disse nella prefazione ai « Conviviali », furono derisi e depressi, oltraggiati e calunniati, ma vivranno. Io morrò; quelli no. Così credo, così so: la mia tomba non sarà silenziosa. Il genio di nostra gente, Dante, la additerà ai suoi figli ».

*
* *

No, candido Pascoli. La tua gloria non sarà in quei faticosi volumi di interpetrazione della scolastica medioevale, e non per essi gli Italiani si additeranno la tua tomba. La tua fama è raccomandata a creature ben più vive e leggere e alate e ridenti. E' raccomandata al fantasma di Pia Gigli che dorme sotto la bianca lapide sotto le spighe del tasso barbasso, fra il ronzio degli insetti e lo sfioccarsi dei pappi; è raccomandata al bimbo che

dorme e sogna i rami d'oro; a suor Virginia che svestendo lo scapolare ode per terra il picchio d'uno spillo e il battere misterioso al muro del santo che le annunzia nel mistero della notte d'estate la morte imminente; a Paolo Uccello che nella sera di maggio trascorre nel peccato di cupidigia di aver in gabbia un uccellino; è affidata alle umili creature: bimbi orfani, stanche madri morenti, fanciulle morte nel fior degli anni, di cui fermasti con soave leggerezza, con armoniosa sapienza nei tuoi versi d'oro il palpito segreto della vita vera, di una vita per cui questa sonante, superba, impennacchiata poesia italiana non aveva avuto finora sguardo, orecchio e cuore. Abbiamo scomposto con la lente critica le tue affettazioni, e un po' sorriso delle tue infantilità e additato le tue debolezze, ma ci inchiniamo tutti dinanzi al luccichio puro e al murmure soave di quel rivolo cristallino che dalle profondità dell'anima e della terra italiana hai dedotto nella nostra poesia. E quando, stanchi delle pose gladiatorie e dei colori sgargianti e dei lussi di parole di cui è feconda questa poesia nostra, il nostro petto anelerà a respirare un'aria più vergine e pura riapriremo i tuoi libri a rivivere con zì Meo e con la vecchina del Papa, col malvestito che beve alla fontana, e con la madre fanciulla che non sa come si nasce e appresta le fasce ai piccini. E penseremo con affetto al solitario di Barga che dalla sua umile casa e dal suo piccolo orto ha tratto dalla comunione con le creature semplici tanta copia di poesia, ha dato alla poesia italiana accenti che ignorava e che non morranno. E il piombo ch'è nelle tue opere ci parrà meno grave e l'oro più prezioso e lucente.

[1912].

PASCOLI POSTUMO

Non so se alcuno fra i tanti amatori del Pascoli si attendesse di ritrovare nell'annunciato volume di cose inedite, nuovi aspetti della sua figura poetica, rivelazioni o tesori di poesia. Se così fu, è verosimile che le *Poesie Varie*, raccolte dalla sorella Maria, anzi da « Maria », abbiamo a riuscirgli condite di un sapore di delusione, perchè esse non rivelano aspetti nuovi del Poeta, nè accrescono in alcun modo la sua grandezza e la sua fama. Ma nessun attento conoscitore del Pascoli ne avrà meraviglia. Ritroso nei suoi inizî, il Pascoli si era fatto nei suoi ultimi anni sin troppo proclive a concedere al pubblico il frutto della sua attività poetica: gli accadeva spesso di largire cosette leggere, che, se testimoniavano della beata fluenza della sua vena, nulla aggiungevano alla sua opera, ed anzi l'ingombravano con ripetizioni inutili e dannose di motivi altra volta esauriti. Quando un poeta è giunto a quel punto fatale della sua via, in cui imita inconsciamente se stesso, o per lo meno si aggira un po' oziosamente nel suo campo già abbondantemente mietuto, è raro che conservi nei suoi cassetti tesori nascosti. Ma il volume postumo poteva offrire, se non un nuovo godimento estetico, un materiale critico:

poteva lumeggiare con documenti ignorati gli inizî dell'ascensione poetica del Pascoli, mostrarci in qual modo l'allievo del Carducci trovò la via di un' individualità propria e così diversa da quella del maestro.

*
* *

Cominciamo dalle poesie giovanili. Era questa la parte che condotta con intento critico poteva riuscire più utile alla storia dell' ingegno e dell'anima del poeta. L' organarsi della poetica pascoliana ci è quasi ignoto. Nel primo volume delle *Myricae* c'è già, espresso o implicito, tutto il Pascoli: era utile e curioso vedere per qual via egli fosse giunto a quel frutto già maturo. Recentemente comparvero su pei giornali frammenti di cose giovanili; non tutte importanti, ma alcune preziose come indicazione, poichè mostravano quel Pascoli, che doveva diventare così latinamente italiano, studioso di romantici stranieri; tanto studioso da farne traduzioni in versi, tanto che una poesia data, col titolo *Tenebre,* come un accenno alle future *Myricae,* non è altro che la traduzione letterale delle prime tre strofe del *Corvo* di Edgardo Poe. Ma traduceva anche dallo Heine, e dallo Heine, e forse più dalle traduzioni di lui del Chiarini e di altri, si mostrava influenzato anche nel ritmo ottonario rimesso di moda fra noi da quelle versioni. Sembrano riflessi degli scorci di paesaggio dell'*Intermezzo lirico,* ma conditi di un umorismo più mite:

Sopra il tetto rosso i passeri
fanno allegri parlamenti
la mattina, allor che il parroco
le finestre apre stridenti.

Quando sbocciano le rose
pendon, liete pigionanti,
alle gronde strepitose
i lor nidi sussurranti.

È intitolata: *La Canonica;* ci vuol poco a sentire in essa il motivo che trasportato dal ritmo sbalzellante di canzonetta alla gravità serena della terzina fornirà quelle cose perfette che sono *La Pieve* e *Quel giorno.*

Ma ondeggiò anche fra altre correnti. In questa raccolta della sorella v' è l'*Inno di un Celta* a Roma e il sonetto, *Scoramento,* che riprendono i modi carducciani dei *Juvenilia;* il sonetto *Il Rubicone* ha invece l' impostatura decorativa e la sonorità dei sonetti del D'Annunzio giovine:

Qualche turma di numidi cavalli
dalla lunga galoppa alla campagna;
e il suol romano tuona delle pesta.

Chi le coorti dei chiomati galli,
alzando la pupilla sua grifagna,
muove d'un cenno della calva testa?

Nell' Elegia

Vorrei morire, esser morto vorrei,
ma lontano, lontano di qui;

il sentimento idillico che ispirerà il Pascoli futuro è ancora avvolto da un' onda di sentimentalismo romantico heiniano percepito attraverso il Carducci. V' è un' altra elegia, curiosa, in cui una tempesta sul mare è, con trasparente naturalismo, espressa col mito pagano delle nereidi e dei tritoni; ma la visione è ancora romantica: esce più dal *Nordsee* che da Omero:

Le stelle contemplano. Nera
da un lato del curvo orizzonte
di nugoli torbidi viene una schiera
con carri, che splendono e tonano in fronte.

Dell'orrida torma dei venti
La pesta pel cielo rimbomba:
si spargono a mare tritoni fuggenti
con ululi lunghi, con suoni di tromba.

Bisogna dire la verità: in queste prove giovanili spira un' aura di dilettantismo: la poesia vi sembra trattata più come un giuoco ingegnoso e piacente che come un ufficio severo. Dilettantismo e giuoco è l' odicina *Jago:*

Dicea Jago: — Oh tu non sai
qual rea mente ella nasconda:
il suo cuor chi vedrà mai? —
Io risposi: — E' così bionda! —

E talvolta, come nella *Morte del Ricco,* v'è di peggio: v'è la rettorica socialistica che riesce a cattiva poesia; ma il Pascoli futuro già si affaccia qua e là con le sue delicate pitture di intimità campagnuola. Sono ancora puramente esteriori: non sono ancora vivificate dal soffio spirituale che le animerà poi: sono un po' vuote, un po' oziose, un po' barocche; vi è già quella tendenza a rimpicciolire, a raggentilire, a vedere infantilmente:

Dal pioppo anche si mosse
un plauso senza fine
di non so che manine;

e l'ardore vitale è ancora un panteismo vago, generico, superficiale:

Confondermi nell'onde,
confondermi nel suolo,
scorrere l'aura a volo
vorrei con le gioconde
fate e le ondine; andare,
passare; amare, amare!

*
* *

Il gruppo delle poesie famigliari comprende poesie d'occasione inviate per anniversari e feste alle sorelle Ida e Maria. Son tutte cose di tenue importanza e bellezza. Dice la sorella, che le raccolse « col solo fine di far apprezzare la gentilezza e bontà del cuore che le dettò ». Non ce n'era bisogno. Ma anche da queste cosette, che non possono pretendere di restare nell' opera del poeta, si desume qualche indice non inutile. V'è più che in ogni altra cosa del Pascoli chiaro il carattere della poesia popolare da cui mosse la sua lirica: talvolta i messaggi che manda alla sorella hanno la forma, l'andamento, il suono, lo spirito dei rispetti toscani: e anche qui la poesia si fa spesso giochetto, come quando si ordina in acrostici che dicono *Ida, amaci?* o *Mariuccina*. Accanto al poeta semplice e puro v'era nel Pascoli un bizantino vago di piccole ingegnosità: e non ne mancano tracce anche nelle sue massime opere. Si comprende che in queste cose fuggitive vengano maggiormente a galla i difetti di quel curioso ingegno che non i pregi: più le puerilità affettate e le note di gusto dubbio che non i tocchi geniali. Nel dialogo *Mamma e Bimba*, alla Madre che le domanda di far ritorno a lei, la bimba morta risponde di sotterra, schermendosi, e conchiude:

e i piedi, ancor essi....
io non ce li ho più.

I vermi, sapessi
che sono quaggiù!

immagine che vorrebbe essere profondamente emotiva ed è di una ricercatezza macabra e ripugnante. Così il bimbo a cui è morto il padre, e che appunta il piccolo dito in una stella, e precisamente in Aldebaran, come a indicare alla madre piangente la nuova sede di quello spirito. Sono errori, come errore di gusto è quello di scrivere un'ode in onore di un confettiere, assomigliando l'opera del poeta a quella di chi fabbrica caramelle:

Per le fanciulle, per i fanciulli
noi lavoriamo.
Abbiam per loro sempre qualcosa,
mentre la vita già li tormenta:
sempre qualcosa che sa di rosa,
d'uva, di menta.

Sono documenti di quella strana vena di infantilità concettuale che rigò qua e là la mentalità del poeta e a cui fa riscontro nel polo opposto una forzatura di grandiosità nella visione cosmica. Nell' ode *Alla Cometa di Halley*, il Pascoli apostrofa l'astro che forse cerca nel suo folle andare

la porta onde fuggir dall' Universo.

È un' immagine che ha un' apparenza gigantesca, ma che si risolve subito in un non senso puerile. La cometa minaccia la terra, e Dante sta solo contro di lei, a guardia degli umani, con l' immortalità del suo pensiero. E la cometa lo attira e lo inghiotte. Il cosmo, « ridotto in polvere lucente, gli piove sul crine »

E Dante fu nessuno,
Terra non più, Cielo non più, ma il Niente.
Il Niente e il Tutto: un raggio, un punto, l'Uno.

Sembrano pensieri vertiginosi, ma sembrano soltanto: a meditarli accusano piuttosto una visione confusa che non un'intuizione formidabile. E più che mai appare, anche da queste foglie sparse, che il vero campo d'azione del Pascoli, fu l'idillio famigliare e paesistico, tenuemente odorato di mistero o animato da una piana filosofia. Soltanto in questo campo potè schivare gli scogli delle sue lacune geniali e trar profitto dalle sue stesse debolezze di tempra. Anche in questo volume, dagli errori di gusto e dalle forzature di concetto troviamo rifugio nell'umile ritmo popolare delle strofette che descrivono, ma senza oscurità e indovinelli, il pellegrinaggio della Befana, nella notte nevosa:

Che c'è dentro questa villa?
Uno stropiccio leggero.
Tutto è cheto, tutto è nero.
Un lumino passa e brilla;

troviamo ristoro in quelle altre strofette, *Di là....* delicatamente suggestive; o nelle minute e acute e fresche pitture di sano realismo del poemetto *I due vicini*, appesantito da quella verseggiatura terribilmente monotona d'accento, in cui l'epiteto precede regolarmente con accademica ornatezza il sostantivo, che già raggiunse il colmo nei *Poemi conviviali;* poemetto volto a schernire nella figura del somaro, chiuso alla comprensione della bellezza e della poesia, la critica o anzi il critico, che non si era associato al coro di lodi, a cui era avvezzo il poeta, che non cercò lodi ma di critiche fu insofferentissimo. Si gusta cioè, ciò che di più intimo e nativo e perso-

nale recò il Pascoli nella lirica italiana. Possiamo non esser compiutamente presi dall' evocazione dal Nazareno nel *Piccolo Vangelo;* dubitare che sia felice l' immagine di Dante che se ne sta invisibile sulla caravella di Colombo, ed alla voce *Terra!* risponde teatralmente *Sì!;* chiederci se quel verso della *Notte di Natale,* dedicata ai marinai ed ai soldati di Tripolitania, e che la sorella ci assicura a lui caro e da lui spesso ripetuto con compiacenza

l' Italia, l' Italia che vola!

non sia espressione più adatta in bocca di un fanciullo e indirizzata ad un aquilone che non di un poeta e rivolta alla figura della patria risorta; ma se ci occorra agli occhi un umile senso di natura o d'anima: la chioccia che attraversa coi pulcini la siepe; l'asino che sfianca le canne della barriera, la madre che veglia e fila e singhiozza per non poter portare il dono ai figliuoli, ci appare, attraverso tutti i suoi difetti ed errori, il Pascoli poeta vero, umile di tono, ma unico ed inimitabile.

[1912].

PASCOLI E CROCE

Da qualche tempo la critica letteraria italiana non è molto contenta di Benedetto Croce. È un fenomeno curioso; curioso ed insolito. Con molta deferenza di parole si ode da molte parti mettere in dubbio la sua capacità critica. Non è più solo, come anni a dietro, qualche accademico universitario a muovere all'attacco; sono gli stessi giovani che fino a ieri hanno giurato ciecamente nel suo verbo ed hanno accettato come oro di coppella le sue valutazioni critiche. I più moderati cercano una via conciliativa facendo del Croce due parti: da un lato il teorico dell' estetica in cui vogliono ancora riconoscere un grande maestro, e dall'altro l'uomo, e su l'uomo riversano la loro amarezza. Parlano del suo « temperamento dittatoriale », della sua « incapacità sensitiva », delle sue « pietose » traduzioni dal Goethe, della sua « animosità » e dei suoi « astii ». Il Croce, insomma sarebbe un uomo che per insufficenza di sensibilità artistica e per antipatia personale applicherebbe malamente le serene e geniali scoperte dottrinali del teorico. Ma ci è qualche altro che comincia a dubitare anche della teoria, di quella teoria critica che per dieci anni non fu permesso mettere in dubbio senza attirarsi i fulmini di

tutta la scuola crociana, di quella teoria che era descritta dai fedeli come un tempio meraviglioso, completo, perfetto, incrollabile, sull'altare del quale soltanto si poteva celebrare la messa critica con la fiducia di comunicare con la verità divina.

Era una reazione inevitabile. Non sono lontani i tempi in cui la schiera dei crociani della prima ora, accampati nelle redazioni dei maggiori quotidiani d'Italia, rivelarono alle turbe, con una contemporaneità che sembrava un accordo, l'incommensurabile grandezza del maestro. A sentirli, la comparsa del Croce nella critica italiana era un fenomeno di formidabile importanza. Nelle loro descrizioni, fatte con piglio di compassione, l'Italia intellettuale pre-crociana appariva come una bassura paludosa in cui pochi alberelli contorti levavano le loro magre chiome sopra un aggroviglio di sterpi e di rovi. Il Croce aveva recato la luce, il calore, l'aria pura, la sanità, l'igiene: tutto. Con qual disprezzo, con qual beffardo compatimento quei zelatori parlavano di quei critici bonari che nel limbo pre-crociano avevano osato far critica letteraria giovandosi del loro solo gusto, che avevano osato dire: quest'immagine e bella e quest'altra è brutta, questa frase è felice e quest'altra infelice! Era critica « personale », critica « soggettiva », cioè errore ed arbitrio intollerabile. Il caudatario maggiore del Croce e suo biografo e volgarizzatore autorizzato, scriveva solennemente: « La critica vuol oggi uscire dal dominio del « gusto e stabilire, con la cooperazione degli spiriti ri« cercatori ed attraverso tentativi ed assaggi, dei valori « assoluti ». Avete capito? Dei « valori assoluti ». Nientedimeno. Vale a dire che al disopra di tutte le valutazioni fluttuanti in cui aveva mareggiato la critica letteraria per secoli e secoli, secondo i gusti, i temperamenti personali e gli spiriti mutevoli dei tempi, la critica mo-

dernissima era alfine riuscita a trovare il modo di scoprire con matematica esattezza la verità critica vera, assoluta, incrollabile, incontrastabile.

Com'era riuscita a questo risultato miracoloso? Con un mezzo solo: col metodo crociano. Ed era un mezzo semplicissimo. Il Croce stesso lo compendiò in poche parole « come in un catechismo ». L'arte essendo « pura fantasia » o « pura espressione », la critica « non esclude dall' arte nessun contenuto o « stato d' animo » che dir si voglia, purchè sia concretato in un' espressione perfetta ». Dunque « per giudicare l'opera d'arte non conosce altra via che quella d' interrogare direttamente l'opera stessa e risentirne la viva impressione... Ottenuta la viva impressione, il lavoro ulteriore non può consistere se non nel determinare ciò che nell' oggetto da esaminare è schietto prodotto di arte, e ciò che appare in esso di non veramente artistico; quali sarebbero le violenze che l'autore fa alla sua visione per preoccupazioni estranee, le oscurità e i vuoti che lascia sussistere per ignavia, le gonfiature e fiorettature che introduce per far colpo, i segni dei pregiudizi di scuola, e tutta la varia sequela delle deficienze artistiche. Il risultato è l'esposizione o ragguaglio critico, che dica semplicemente (e, nel dir ciò, ha insieme giudicato) come sono andate le cose, secondo la definizione, geniale nella sua semplicità, che Leopoldo Ranke dava della storia ».

*
* *

Anche un bambino decenne capisce che quella personalità, quel soggettivismo e quell'arbitrio che i crociani rimproverarono ai critici non ancora illuminati dalla filosofia, esclusi dalla porta, rientravano per la finestra. Perchè nel giudicare ciò che è arte e ciò che

non è, ciò che è oscuro e ciò che è chiaro, ciò che è gonfio e ciò che non è gonfio, i pareri possono essere tanti quanti sono i critici. Altro che « uscire dal dominio del gusto e stabilire valori assoluti ». Il gusto ci voleva come prima, salvo che per i crociani l' unico gusto legittimo era naturalmente il loro.

Pei crociani, non per il Croce; almeno per il Croce dei primi tempi. Il Croce era costretto ad ammettere che il suo metodo non bastava se non fosse sussidiato da « idee filosofiche sull' arte, coltura storica, sensibilità « estetica, acume di analisi e forza di sintesi » ; cioè da quelle facoltà che da tempo immemorabile erano sempre state giudicate necessarie all'uso della critica artistica. E il Croce aveva l'onestà di chiedersi se egli ne fosse abbastanza provvisto. E scriveva : « Per quel che riguarda « me che, in mancanza di altri volenterosi, mi son provato « ad applicarlo alla contemporanea letteratura italiana, io « sono di continuo travagliato dal dubbio (igienico dub« bio!) della mia inadeguatezza all' alto ufficio. Faccio « del mio meglio, mi sorveglio, cerco di correggermi ».

Dato questo igienico dubbio di una possibile insufficenza di gusto e di sensibilità estetica, il Croce fece da principio delle critiche che non erano più affatto critiche, poichè non v'era più ombra di giudizio ; erano semplici esposizioni e parafrasi dell' opera. Ma l' inutilità di quel lavoro dovette apparirgli, ed egli andò man mano accentuando la valutazione critica secondo il suo gusto personale, e maggiormente ciò fecero i suoi seguaci, che non avevano l'onestà di avere i suoi dubbî igienici. Che cosa aveva dunque recato di nuovo nella letteratura italiana quel meraviglioso metodo che nel pensiero degli zelatori doveva scoprire i valori assoluti dell'opera d' arte? Aveva recato una maggior serenità e disciplina di esame, un'esattezza di termini prima ignota, ma in quanto a va-

lore di giudizio, che è quello che più importa, non aveva recato nulla di nuovo, perchè era sempre alla mercè del gusto e della sensibilità estetica personale del critico; e come quel gusto e quella sensibilità erano spesso molto manchevoli, allo stringer dei conti la critica crociana con tutto il lusso terminologico della sua veste filosofica, con tutti i suoi astratti in corsivo, fu spesso inferiore a quella precrociana, che esprimeva bonariamente, e magari con improprietà scientifica di termini, il gusto e la sensibilità di qualche uomo di ingegno. Come per giudicare il sapore, la forza e la bontà di un vino vale più il palato di un buon conoscitore che non l'analisi dosimetrica di un ufficio di chimica enotecnica, così nel valutare una bellezza di poesia letteraria il metodo ha una importanza infima e trascurabile di fronte al gusto ed alla genialità personale del critico.

*
* *

È il Croce stesso che viene, a proprie spese, a offrircene la prova.

Il Croce aveva dieci anni addietro esaminato al lume del suo metodo critico la poesia del Pascoli: l'aveva giudicata con scarsa simpatia e con una severità che non aveva certo usato, per esempio, con Matilde Serao, ma aveva finito per ammettere che era pure « una gran bella poesia ».

Senonchè, dopo esser rimasto dodici anni senza nulla rileggerne, è occorso al Croce di trovarsi fra le mani una scelta di poesie del Pascoli, fatta da un professore, per uso delle scuole. E le ha rilette con la speranza di attenuare la sua antica severità. Ma subito si è sentito riprendere dall'« antica ripugnanza » e sospingere a una « più acuta e violenta riprovazione ». E la riprovazione è divenuta « sdegno » al sentire che si vorrebbe intro-

durre il Pascoli nelle scuole a modello e incitamento stilistico per la nuova generazione. Ed esce in un' apostrofe infiammata: « Noi non abbiamo il diritto — dice — « di propagare nella nuova generazione le malsanie e i « vizi nostri, non abbiamo in ogni caso il diritto di to- « gliere dinanzi da essa quelli che la tradizione dei se- « coli ha consacrati classici, per surrogarvi gli idoli delle « nostre fuggevoli esaltazioni, dei nostri morbosi senti- « mentalismi e dei nostri capricci ».

Come si vede, è una scomunica categorica e totale, sdegnosa e oltraggiosa. Si capisce che la moltitudine dei pascoliani sia stata colta da doloroso stupore ed abbia levato qualche accorato lamento e mosso qualche vivace obbiezione. Ma il Croce, lungi dal rievocare la sua possibile « inadeguatezza all'alto ufficio », lungi dal ricordare gli antichi dubbi igienici che lo assalivano, ha perso le staffe della sua antica bonomia, ha risposto con ira, ha paragonato uno dei contraddittori, il Pistelli, ad un « rabbioso e sguaiato gesuita » ed ha concluso che è colpa del Pascoli se « i giovani odierni escono dalle « scuole già belli e maturi alla smorfiosa, ansimante, im- « pressionistica, sensualistica prosa e poesia che ora ci « letificano »; ha concluso che la poesia del Pascoli « pro- « duce sempre un senso di angustia, di piccineria, di « spasimo », che è spesso « stentata e sbagliata ».

*
* *

Che cosa hanno risposto i pascoliani? Hanno osservato che il Croce « non discute e non dimostra nulla; afferma ed ingiuria ». Ed hanno perfettamente ragione. Il metodo crociano, che voleva redimere la critica dai capricci soggettivi, che voleva assiderla sulle basi di una certezza quasi scientifica, è divenuto qui soggettivismo dogmatico e tirannico.

Dice il Croce che la caratteristica dell'arte del Pascoli è quasi « il dissidio tra ritmo e metro », tra il ritmo del sentimento e il metro. Ma come fa a dimostrarlo? Che cosa gli permette di asserire che il ritmo del sentimento del Pascoli fosse diverso dal metro scelto? Altro che « mettersi dal punto di vista dell'autore »; altro che « esporre come sono andate la cose »! Il nuovo Croce si pone tra il Pascoli e la sua poesia e vuole insegnargli in qual metro avrebbe dovuto comporla per rispondere più esattamente al vero ritmo del suo sentimento. Può essere che abbia ragione: ma quando qualcheduno dieci anni sono osò fare analoghe osservazioni alla poesia, per esempio, del Carducci, egli rispose solennemente che « delle esigenze autopedagogiche che egli provò e dei « mezzi con cui le soddisfece, lui e non noi possiamo « giudicare ». Non si potrebbe dire oggi con ben maggior ragione che « delle esigenze ritmiche del sentimento del Pascoli lui e non noi possiamo giudicare »?

Ma il Croce nuovo non ha più di questi scrupoli. Egli passa in rassegna tre o quattro poesie del Pascoli e riscontra: « affettazione di semplicità »; « solennità apparente, vuoto sostanziale »; « niente di particolare e di significante »; « arguzia, insistenza, piagnucolamento: una bruttura »; « contorcimenti e ballonzolamenti »; incapacità a fecondare un motivo poetico »; « sequela di abilità di virtuoso, frigidissime »; « immagini leziose »; aspetto di preparato, di congegnato, direi, di ginnastico, alienissimo dalla vera poesia »; « decadentismo e futurismo, spinta analitica, disarmonie, disgregamenti, smorfie e sconcezze dell'impressionismo inconcludente »; « ritmi spasmodici »; « atassia artistica » che « non coordina i suoi movimenti »; « falsità di ritmo » (1).

(1) *La Critica*, 20 settembre 1919.

Che dire di questa terribile requisitoria? Ecco: ognuna di queste accuse può essere giusta, sebbene salti agli occhi di chiunque la loro violenza polemica; ma bisogna aggiungere che il famoso metodo critico non consente al Croce di darne nessunissima prova. Sono impressioni sue, che dipendono unicamente dal suo gusto: chiunque può respingerle con diritto uguale al suo di affermarle. Ed il Croce infatti si è accorto di non poter dare alcuna prova. Ed allora ha aggiunto con non celata stizza queste eloquenti, preziosissime parole: « Si « desiderano prove di ciò? Come darle a chi non ha « orecchio per sentire il tono falso? Come fissare in « alcune parole ciò che è diffuso in ogni spezzatura della « sintassi, in ogni inflessione della voce? La critica (l'ho « detto tante volte) ha un limite o un presupposto che « si chiami: il presupposto che si abbiano occhi per « ben vedere e orecchi per ben udire. Tutt'al più essa « può aiutare con qualche indicazione ».

*
* *

Parole d'oro. È proprio così. Quella misura che permette di dire se una poesia ha il tono giusto, se ha colto veramente la semplicità, se ha eliminato l'affettazione, se ha raggiunto l'armonia, se cioè è una vera poesia, non è che una facoltà individuale, non è che ingegno e gusto. Ed è indefinibile, insindacabile, non codificabile in nessun metodo. Ma che resta allora di quel maestoso monumento crociano di critica metodica, che secondo il caudatario maggiore doveva « sottrarsi al dominio del gusto e stabilire valori assoluti »? Non resta nulla. Messo nel caso pratico capitale di dimostrare che il Pascoli è un poeta affettato, lezioso, solenne nell'apparenza e vuoto nella sostanza, disarmoni-

co, contorto, decadente, alla cui « corruttela estetica » prendendo per argomento la pietà, la bontà, la tenerezza, la tristezza è stato possibile « soddisfare in modo de- « cente quel ch' era di malsano nelle anime timorate « e persino nei preti », il Croce è obbligato a chiedere che lo credano sulla parola o a rimettersi agli occhi che sanno ben vedere e agli orecchi che sanno ben udire. E come, non tutti lo vorranno credere sulla parola, e non tutti quelli che dalla lettura del Pascoli ritraggono impressioni affatto diverse amano credersi orbi o sordi, il dibattito può prolungarsi all'infinito.

Se il Croce avesse applicato al Pascoli il suo metodo critico di « esporre semplicemente come sono andate le cose » avrebbe dovuto logicamente concludere che quelle affettazioni, contorcimenti, ballonzolamenti, ecc., sono perfettamente legittime, perchè informano tutta quanta l'opera del poeta; non sono fiorettature o vizi di scuola, ma sono l'anima stessa del poeta, la quale era forse proprio così, affettata nella semplicità, rigirata, contorta, leziosa, e nessuno potrebbe immaginare un Pascoli diverso. Ma allora avrebbe dovuto, secondo la sua teoria, concludere che quell'espressione poetica essendo organica e spontanea era non solo legittima, ma « perfetta in sè » ed insindacabile. Senonchè il Croce s'è avvisto che il metodo lo trascinava ad un'affermazione che contrastava al suo gusto ed ha lasciato il metodo per attenersi al deprecato impressionismo, al gusto. Può aver salvata la verità, ma ha ammazzato il metodo.

*
* *

Perchè questa critica che si riduce a dire: « è così perchè lo dico io » avesse un valore, bisognerebbe ammettere quel che i crociani non hanno ammesso mai,

che, cioè, la critica è una pura intuizione geniale, il cui valore non può essere dimostrato in alcun modo, ma che si accetta come si accettano le creazioni artistiche: perchè vi dominano col peso della loro potenza geniale. Ma, privo del suo metodo, avrebbe il Croce questa genialità « malgrè lui » ?

C'è una difficoltà. In questo stesso fascicolo il Croce, ragionando della critica d' arte, afferma che i critici di pittura debbono essere « pittori potenziali, come l'inten-« ditore di poesia è sempre poeta potenziale ». Egregiamente. Ma questa non è proprio farina del suo sacco antico. Questo gliel'ho detto io, dieci anni fa, polemizzando con lui e coi suoi fidi, e si legge a pagina 407 di un libro assai noto: « Un grande critico di poesia « dev'essere un poeta in potenza, se non in atto; come « un grande critico di pittura dev' essere in potenza un « pittore ».

E' dunque il Croce, che fa il critico di poesia, un poeta potenziale? Ahimè! Con tutto il rispetto per il suo acume filosofico e per la sua nobile attività di studioso, si può asserire che non ci sono in Italia due persone disposte ad affermare che il critico Croce sia in potenza un poeta.

* * *

Ma che pensare di questa demolizione, che non solo dal Croce, ma da molti giovini, si tenta oggi del poeta portato fino a ieri sugli altari?

Non sono mai stato fra i suoi fedeli, fra gli ammiratori incondizionati, fra gli entusiasti: non ho mai potuto avvicinarmi alla sua opera con passione e lasciarla con pieno consentimento: il contrasto che solo oggi scoppia aspro nella critica italiana, io l' ho provato sempre in me stesso.

Da un lato intuizioni liriche splendide: sensi di vera e profonda poesia espressi con felicità somma, con un uso degli elementi ritmici e melici nuovo e squisito: illuminazioni improvvise nate da una sensibilità poetica delicata e rara che riesce a rendere comunicabile il suo palpito più segreto: immagini che dipingono, armonie che vaporano il più tenue etere lirico: dunque, un poeta vero.

Dall'altra, accanto a questi momenti di pura poesia, un senso di dolcezza melensa, una noia di cose strascicate, e qualchevolta un fastidio di concettini troppo ingegnosi; un senso di diffusione ed annacquatura del fantasma poetico, tanto più peso in quanto espresso con costante lindura di forma ed uniformità melodiosamente cantabile; una sensibilità alquanto piagnucolosa, più femminea che maschia; un'ingenuità fanciullesca che si guarda di sfuggita nello specchio e si compiace di sè; minuteria descrittiva, precisione troppo secca di particolari, piccinerie, ricami, giochetti verbali, antitesi, quasi freddure.

Il Croce ha trovato al dissidio nna spiegazione assai semplice: da un lato il poeta puro e spontaneo, quello delle prime *Myricae*; dall'altro il verseggiatore vittima di « sovrapposte cattive tendenze », che ha cambiato « lo spontaneo nel professionale ».

E' una spiegazione troppo semplice.

Che nell'opera del Pascoli ci sia una progressiva fiacchezza di ispirazione, un uso sempre più rilassato della stessa formola, una soluzione annacquata di motivi primitivi, nessun dubbio: è cosa che capita a tutti i lirici che non sanno fermarsi a tempo, che non vedono come a nessun lirico sia mai stato possibile di passare attraverso i secoli con un bagaglio voluminoso: ma non è è tutta la verita. In verità queste piccinerie e preziosità e ricami e ingenuità affettate e *sensibleries* femminili ci son già nelle *Myricae*: basta leggere la poesia iniziale;

« Il giorno dei morti ». Se nelle altre appaiono meno è perchè in quadretti di pochi versi, in « impressioni » di paese di carattere spesso prevalentemente pittorico, non potevano così palesemente manifestarsi; ma nella psiche del poeta c'erano già tutte, e qualunque occhio di artista le scorge tra le righe.

*
* *

Dunque? Per conto mio son persuaso che quei rigiri, quelle affettazioni, quelle leziosità e preziosità, quegli scontorcimenti e ballonzolamenti, quelle ripetizioni e insistenze e piagnucolamenti non sono, come crede il Croce, vizi di scuola, o per lo meno non lo sono che in piccola parte: per conto mio credo che abbiano le loro basi nella psiche stessa del poeta. Io credo che l'anima poetica del Pascoli fosse veramente così: rigirata, contorta, confusa, oscillante attorno a cardini malfermi; credo che la sua mente poetica avesse veramente quella incoerenza di individuazione che procede infantilmente per immagini parallele, che fosse fatalmente obbligata a quegli andirivieni, a quelle soste e a quelle riprese di cammino incerto e confuso, come d'uno che si trova dinanzi a varie strade che si incrociano e vorrebbe percorrerle tutte e, gira e rigira, si trova poi al crocicchio di partenza; credo che in lui fosse organica l'incapacità di disciplinare il fantasma poetico in un quadro plastico e chiaro. Perciò gli riusciva felicissima l'espressione frammentaria od anche l'impressione o « stato d'animo » di limitata estensione, mentre cadeva inevitabilmente quando si accingeva ad una costruzione più vasta, ai grandi sguardi sociali o cosmici, alla celebrazione lirica di un eroe, di una regione, della patria. Io credo persino che quella semplicità che a noi sembra affettata e quella sensibilità che

ci appare leziosa fossero veramente la sua reale semplicità e sensibilità: credo che fossero naturalmente affettate e leziose; è fenomeno che capita spesso alle nature deboli, miti e gentili che vivono in solitudine familiare; l'eccesso di affettività intima porta spesso a una inconscia affettazione del sentimento, ad una sensibilità morbosa, che smarrisce il senso delle proporzioni e che, riflessa a freddo in poesia, diventa facilmente leziosaggine.



Comunque sia, non credo si possa separare il Pascoli poeta diritto e puro dal Pascoli poeta contorto e affettato: sono inscindibili: tutt'al più possiamo trarre la conclusione che questi vizi organici che nei brevi quadri lirici dell' impressionismo paesistico e sentimentale delle *Myricae* erano latenti e innocui, si facevano palesi e gravi man mano che la visione lirica diveniva più vasta e la architettura della poesia più complessa. Nei primi il poeta domina genialmente la visione, nei secondi ne è sopraffatto. Concluderemo con un' impotenza del Pascoli a signoreggiare le visioni liriche maggiori? Forse sarebbe conclusione legittima, per quanto dolorosa. V' è infatti qualche cosa di tragico in questo suo sforzo di tradurre in armonia artistica la sua visione del mistero del mondo e della vita, perchè se fu confusa, ondeggiante e incapace di disciplinarsi in espressioni chiare, armoniose e definitive, fu visione che sorgeva da una sensibilità sincera, commossa e profondamenfe umana, quale pochi fra i grandi poeti italiani possono vantare, certamente più sincera, commossa ed umana che non sia stata nel Carducci e nel D'Annunzio.

Ma poichè questa sensibilità lirica profondamente umana, se non riuscì a integrarsi in bellezza armoniosa, riuscì

pure a manifestarsi in illuminazioni parziali, in un verso, in una strofa, poichè riuscì a individuare nell'anima dei lettori la figura del Pascoli, con personalissime e indimenticabili caratteristiche, non credo che quell'opera, pur artisticamente imperfetta, sia dimenticabile. Dimenticabile è certo quella parte di essa che, come molti dei *Canti di Castelvecchio*, come molte delle *Odi* e degli *Inni*, come parecchi dei secondi *Poemetti*, come i *Poemi del Risorgimento*, come la *Canzone dell'Olifante*, come gli *Inni a Roma ed a Torino*, rivela o ripetizione di motivi, o incapacità di dominare il tema, o ispirazione infiacchita e rettorica, più professionale che ingenua, più culturale che lirica. Ma forse che tale non è il caso della maggior parte dei lirici? Forse che ugual cernita non dovrà fare il tempo (e in parte ha già fatto) anche nell'opera del Carducci e del D'Annunzio?

Non credo però che alle sole prime *Myricae* si possa ridurre l'opera vitale del Pascoli; sono le sue cose più perfette, anzi le sole perfette, ma non bastano a lumeggiare la sua personalità lirica. Chi vorrà conoscerla intera, dovrà ricercarla anche altrove: non potrà ignorare nè i *Poemetti*, nè i *Conviviali*, nè le *Odi*. E non credo nemmeno che la critica futura abbia sostanzialmente a mutare la posizione del Pascoli tra il Carducci e il D'Annunzio, quale l'aveva definita la critica contemporanea (esclusi naturalmente i fanatici). Con tutti i suoi difetti, le sue insufficenze ed i suoi vizi, sarà sempre una delle figure liriche più singolari che abbia avuto la letteratura italiana. Vi ha recato qualche cosa di innegabilmente suo; e non è poco.

* * *

La corrente sfavorevole che si delinea oggi verso il Pascoli e la sua opera, è dunque ingiusta? È la reazione

logica e legittima, se anche eccessiva, ad un'ammirazione eccessiva e ad un entusiasmo esagerato per parte di critici e di lettori. Molti critici e la maggior parte dei lettori apprezzarono nel Pascoli non le qualità, ma i difetti, non la poesia pura, ma quella viziata. In questo il Croce ha ragione. Molti critici e la maggioranza dei lettori gustarono nel Pascoli sopratutto quell'affettazione di semplicità e quella sentimentalitá lacrimosa e leziosa che a parecchi ripugna. E non c'è da farne meraviglia. La semplicità più vera e la sentimentalità più pura non possono essere comprese e gustate in arte che da pochissimi: per i più ci vuole quell'esagerazione dei caratteri. quella quasi caricatura che è appunto data dall' affettazione.

Ma non bisogna lasciarsi trascinar troppo oltre nemmeno dall'onda di una reazione legittima. Il caso del Pascoli mi fa ricordare la varia fortuna di un altro poeta, di un grande poeta che, a mio avviso, ha col Pascoli, (fatta ragione della diversità dei tempi, dei climi storici e della potenza geniale) una singolare affinità di temperamento poetico: il Petrarca. Anche nel Petrarca ci appare una sensibilità poetica profonda e squisita, un senso delicatissimo della poesia della natura, una predilezione per le scene idilliche, un'umiltà ed una simpatia francescana dinanzi alla bellezza ed al mistero del mondo, e questa sensibilità si esprime anch'essa con una sovrana dolcezza di canto melodioso, con una costante lindura di forma, con una rara sapienza nell'uso degli elementi ritmici e musicali. Ma nel Petrarca, come nel Pascoli, sentiamo una deficenza di virilità, un eccesso di gentilezza e di umiltà, una natura più femminile che maschia. E, come nel Pascoli, avvertiamo spesso un senso di noia per la diffusione melensa dell'impressione, un fastidio di preziosità e di semplicità affettata, di leziosità ornata, una

tendenza a cadere nel barocchismo; come nel Pascoli, ci sorprende una mescolanza di castità frigida e di sensualità mal dissimulata; come nel Pascoli, sentiamo un disagio quando il poeta dell'umiltà vuol fare la voce grossa e imboccare la tromba eroica. Va da sè che l'antico non ha la nervosità e la incoerenza del moderno, ma la differenza è una differenza di ambiente letterario, più che di natura poetica. E come del Pascoli, così del Petrarca i lettori amarono ed imitarono i vizi assai più che le virtù: non i meravigliosi scorci di natura e i momenti affettivi mirabilmente definiti in un verso, che erano inimitabili, ma le insistenze fredde, i ricami eleganti, i concettini ingegnosi che erano imitabilissimi, e tutti sanno con qual disastroso e secolare risultato per la poesia italiana.

Ora se una rivista odierna avesse l' audacia di indire un *referendum* sul Petrarca, e se i letterati viventi avessero il coraggio da parte loro di dire senza riguardi su quell' illustre antico la verità della loro impressione, come osano dirla sul meno illustre contemporaneo, l'esito dell' inchiesta non sarebbe molto differente. A lato di entusiasmi fanatici, di ammiratori incondizionati, comparirebbero in non piccolo numero coloro che non nascondono la loro freddezza e il loro disappunto. E se il Petrarca non fosse da secoli nelle antologie scolastiche e si trattasse di proporlo come esempio agli scolari, più d' uno potrebbe protestare dicendo che « non abbiamo il diritto di propagare nella nuova generazioni le malsanie e i vizi » di quella poesia. E non avrebbe torto: perchè, che in essa malsanie e vizi vi siano, lo sappiamo con l'esempio di tre o quattro secoli. Ma il Petrarca è un antico, è tra quelli « che la tradizione dei secoli ha consacrati classici », come dice il Croce. E agli antichi si perdona molto, appunto perchè non si osa andar contro la con-

sacrazione dei secoli. Il Pascoli è un moderno: si capisce che possa esser definito crocianamente, non un dio della poesia, ma « un idolo ». Ma « idolo » non fu forse per i petrarchisti anche il Petrarca?

[1920].

L'ABBOZZO DI UN CAPOLAVORO

C'è ancora qualche superstite di quella scuola di estetica criminale, che negli anni scorsi scrisse intorno al genio ed alle opere sue tante cose piacevolmente assurde? Se c'è, farà bene a non leggere il libro che ho qui dinanzi. Si tratta di un'opera di cui nessuno oserebbe mettere in dubbio la genialità: i *Promessi Sposi*; si tratta, anzi, del primo getto dell'opera, ma non c'è traccia di quello che uno dei più illustri seguaci di quella scuola diceva « carattere decisivo del genio », cioè « l'ideazione fulminea, quasi in un *raptus* del pensiero ». No, non c'è traccia di questa ideazione fulminea, a cui i lombrosiani dettero nome di genio sulla fede dei raccontini apocrifi delle antologie pei bambini; non c'è « raptus » di sorta: c'è invece la traccia di quella « lenta preparazione, maturazione ed esecuzione », che i medesimi autori trovavano con meraviglia in un altro genio autentico: Leonardo, e che, con un po' più di coltura ed acume, avrebbero trovato in tanti altri.



Alessandro Manzoni cominciò a scrivere il suo romanzo su certi grandi fogli di carta nell'aprile del 1821; scrisse

con infinite cancellature e pentimenti, e vi impiegò due anni mezzo; cancellò, corresse, mutò infaticabilmente quella scrittura; la diede a leggere al Fauriel e al Visconti, che la annotarono qua e là. Poi rifece nel margine lasciato in bianco interi brani e capitoli: da questi rifacimenti nacque un secondo manoscritto, il quale, copiato poi da altra mano, servì per la presentazione alla censura. Cancellò e corresse anche questo, che divenne così una terza redazione. Allora cominciò la stampa del libro: quella stampa laboriosissima, che per le continue correzioni dell'autore ebbe a durare tre anni, dal 1824 al 1827, quasi più di quanti ne erano occorsi alla prima scrittura. Erano dunque sei anni di continue fatiche volte alla stessa opera: non gli parvero sufficienti: il Manzoni ritornò sul testo già stampato; col consiglio e con l'aiuto di due toscani, il Cioni e il Niccolini, senza che l'uno sapesse dell'altro, attese a purgarla da tutte le improprietà di lingua e di stile, di cui non poteva dare personale giudizio, e da tutte quelle altre imperfezioni che apparivano al suo stesso senso critico: e stampò l'edizione definitivamente corretta nel 1840, dopo un lavoro di revisione durato tredici anni. Il testo consueto nel quale noi leggiamo il libro famoso è dunque, a dir poco, la quinta versione della stessa opera ed il risultato di venti anni di lavoro.

Siamo lontani, come si vede, dalla fulminea ideazione geniale e dal *raptus* del pensiero. Senonchè qualcuno potrebbe osservare: d'accordo: il Manzoni non giunse d'un tratto a quella eccellenza che noi gustiamo nel testo definitivo: limò, corresse infaticabilmente la sua opera, ma qualche improprietà di lingua e di stile non muta il valore di un capolavoro. Nelle stesse correzioni della seconda stampa non sempre e non tutti vanno d'accordo con l'autore: più d'uno qualche volta preferisce la parola

soppressa alla sostituita. Al testo « risciacquato in Arno », e che non manca di qualche affettazione di purità linguistica che stona col carattere etnico dei personaggi, si può talora preferire la ingenuità lombarda della prima maniera.



L'edizione che ora ci è offerta (GLI SPOSI PROMESSI, *per la prima volta pubblicati nella loro integrità di sull'autografo da Giuseppe Lesca* — Napoli, F. Perrella) risponde a questa obiezione. In ciò sta, a mio parere, il suo maggior valore. Il sapere che nella prima versione *I promessi sposi* fossero detti *Gli sposi promessi,* che Renzo Tramaglino avesse nome Fermo Spolino, e Lucia Mondella, Lucia Zarella, che Perpetua avesse nome Vittoria, che l'Azzeccagarbugli fosse chiamato Dottor Pèttola, Fra Galdino si chiamasse Canziano, e Cristoforo Galdino, l'Innominato, il conte del Sagrado, è cosa che soddisfa una pura ed anche inutile curiosità, per quanto nella scelta dei nomi si possa avvertire il senso di armonia e di psicologia di uno scrittore. Il valore di questa pubblicazione è ben altro: è ben maggiore di quello di certe edizione manzoniane, in cui coi due testi a stampa affrontati si intende lumeggiare ai ragazzi, che non ne capiscono nulla, l'opera di purificazione linguistica. Questo primo abbozzo ci mostra quanto sia stata pel Manzoni lunga, lenta, difficile, tormentosa, graduale l'elaborazione artistica dei fantasmi apparsi alla sua mente.

Ho detto elaborazione artistica, e forse non basta. Il lento divenire di quest'opera quale la sorprendiamo attraverso queste varie versioni, non è soltanto un fenomeno di elaborazione letteraria, presa pure nel senso più alto e più nobile; non è questione soltanto di lingua e di stile, di sapienza sempre maggiore nel taglio delle scene,

nello scorcio dei paesaggi, nella naturalezza dei dialoghi. V'è qualche cosa di più importante e di più alto, di cui vediamo la lenta e continua evoluzione: non sono sole le facoltà stilistiche: son le virtù più alte dello spirito e del cuore: è il senso critico, che si fa più sicuro e più incontentabile, è la stessa sensibilità affettiva, che si fa più intima, più delicata e più umana, è la forza di penetrazione psicologica, che diviene più acuta e più chiara, è la visione che si fa più sintetica ed armonica, è il punto di vista che si alza sempre più e dall'altezza maggiore comprende con uno sguardo più riposato il fluttuare delle passioni e il mondo delle sue immaginate creature, è la filosofia della vita, che si fa più serena e più scettica, e che al posto dell'invettiva un po' acre, pone una ironia bonaria infinitamente più efficace; è il finissimo senso di umorismo che investe del suo sorriso leggero tutta l'opera definitiva e che nel primo getto o manca o non appare che a tratti e talvolta con poca finezza ed anzi con qualche volgarità provinciale.

*
* *

Colpisce innanzi tutto, com'è naturale, lo stile. Abbiamo nella memoria quella mirabile lucidità, quella costante misura, quella semplicità dignitosa, quella pacata ironia della prosa manzoniana: quanto ne è ancora lontana questa sua sorella maggiore! Già, fin dalle prime righe, la descrizione del lago di Como è faticosa, schiava di parcolari, osservata con una minuzia quasi di descrittore scientifico, che diventa meschinità. Un esempio. Nel testo definitivo una riga: « La costiera formata dal de posito di tre grossi torrenti scende appoggiata a due monti contigui », In questo primo abbozzo una dozzina: « Questa riviera è manifestamente formata da tre grossi

torrenti i quali spingendo la ghiaia, i ciotoli ed i massi rotolati dal monte hanno a poco a poco spinte le rive avanti nel lago, ed erano abbastanza vicine perchè le ghiaie gettate da essi a destra e a sinistra abbiano potuto col tempo toccarsi e formare un terreno sodo. Allora hanno cominciato a scorrere in un letto alquanto più regolare, perchè quegli stessi depositi hanno loro servito d'argine e il successivo loro impicciolimento, cagionato dall'abbassamento dei monti, dal diboscamento e dalla dispersione delle acque gli ha racchiusi in un letto più angusto ».

Sembra un inventario catastale.

*
* *

Il Manzoni non aveva alcune di quelle felici facoltà meccaniche che molti hanno da natura (e per lo più non hanno altro). La tradizione letteraria che lo aveva aiutato con la sua lingua e le sue forme stilistiche nelle liriche e nelle tragedie, non gli era di alcun aiuto in quest'opera che voleva essere, secondo egli afferma, scritta « con parole e frasi famigliari ad ognuno », in quest'opera che tendeva umilmente a creare quella prosa moderna dichiarata, con maggior audacia, necessaria, in quegli stessi anni dal giovinetto Leopardi. Tanto più difficile l'elaborazione letteraria era pel Manzoni in quanto il suo punto di partenza non era nella letteratura ma nella vita. Di quell'assoluta riverenza al vero, fossero paesaggi o esseri umani, di quella diretta osservazione della realtà, sono prova lo stesso ingombro dei particolari, la stessa pletora descrittiva, le lungaggini, i faticosi avvolgimenti. È ciò che accade a tutti gli artisti profondamente sinceri, quando non hanno ancora appreso le astuzie dell' arte: sacrificano la bellezza alla precisione ed alla sincerità.

Impacciato, prolisso, faticoso è certo il Manzoni in questi primi passi; è anche talvolta ingenuo, di un' ingenuità un pò provinciale, ma non è mai superficiale e leggero.

Che importa se questo scrittore, che dichiara di conoscere il francese meglio della sua lingua nativa, incorre in errori di sintassi, in improprietà, in svarioni di ortografia, se scrive *cappriccio, adittate, la colei ritrosìa, quanto io, troppa* per truppa, e altri? A simili errori è facile rimedio un'occhiata alla grammatica ed al vocabolario, ma da questo fondo ingenuo e scorretto di osservazione diretta e di sincerità pura d'ogni rettorica era possibile con la pazienza e lo studio trarre il capolavoro futuro, mentre nessuna correzione paziente potrebbe da un'opera nata con seduzioni di forma, ma falsa di visione e di sentimento, trarre un libro vitale ed universale. « Scrivo male a mio dispetto ». Lo sa, e lo dice e ne soffre, ma preferisce lo scriver male all'accattare bell'e fatto dai libri uno stile letterario che falserebbe irrimediabilmente la realtà che vuol rappresentare. Siamo proprio agli antipodi dell' indirizzo carducciano, di quel Carducci giovine che cercava di assimilare gli spiriti e la forme più illustri della tradizione letteraria. V'è a questo proposito in questo abbozzo una digressione critica sulle cause che produssero nella letteratura italiana, dopo la gazzarra di cattivo gusto del seicento, una nuova e più seria coltura, un ritorno al senso comune. Contro coloro che ritengono quel rinascimento dovuto allo studio del Petrarca e dei cinquecentisti, il Manzoni mostra di credere con « alcuni altri pochissimi » che provenga invece dalla lettura degli insigni scrittori francesi del seicento, lettura che diede ad alcuni italiani « idea di una letteratura nutrita di ricerche importanti, di ragionamenti seri, di discussioni sincere, di invenzioni che somiglias-

sero *a qualche cosa di umano e di reale,* diretta a far passare nell'ingegno dei lettori una persuasione ragionata di chi scriveva ». Parlando del settecento, in fondo il Manzoni parlava qui di se stesso e del suo caso, pur sapendo che affermare una simile coraggiosa opinione voleva dire « acquistarsi il titolo di cattivi cittadini », come rei di lesa italianità. Anch'egli doveva alla coltura francese quell'indirizzo di serietà sostanziale, quell'amore dell'*umano* e del *reale* che doveva salvarlo dalle lusinghe della retorica. Anche a lui, che esortava all'assimilazione della scioltezza della lingua francese, doveva toccare di sentirsi dire dal Carducci: « Troppo grossa bestemmia proferì quando esortava a lasciare i classici... », e « Io son di quelli che credono i romantici traditori della patria ». Era un presagio.



Che questa fosse la strada buona, l'unica buona pel Manzoni, ne è prova questa stessa redazione del romanzo. Dopo l'impaccio dei primi capitoli (e qualche cosa ne è rimasto anche nel testo definitivo) lo scrittore si allena, si fa più sciolto e più agile: certi passi, certe pagine (dei dialoghi sopratutto in cui più facile gli era raggiungere la naturalezza) assumono già la forma quasi definitiva. Ma soltanto un'analisi minuta potrebbe mostrare il sottilissimo lavoro di rifusione: è tutta un'arte di trapassi, di mezze tinte, di sfumature, intesa a preparare le scene, a legarle, a rendere l'invenzione fantastica persuasiva come la realtà stessa. E in genere è quasi sempre un'attenuazione di risalto e di colore, una ricerca di grigi, come si direbbe in pittura: poche cose sono poste in maggior luce, moltissime sono messe in un'ombra discreta. Talvolta è una parola, tal'altra è una pagina. Se

ne potrebbero recare infiniti esempi. Ne recherò due minimissimi. Parlando di Don Abbondio, uso a inveire contro chi aveva avuto la peggio in qualche rissa, questo primo testo aggiunge « *ma chi aveva commesso un omicidio poteva esser certo che D. Abbondio non gli avrebbe mai trovato un difetto* »; era troppo, non era umano: la frase scomparve. Un altro: Renzo, preso dai birri, ridomanda il suo denaro e dice « *che bricconata è questa? a forza di trattare coi ladri avete imparato il mestiere* ». La frase permane nel testo definitivo, ma Renzo la mormora *tra i denti*.

Di questo instancabile studio di discendere nell'intimità delle sue creature, di farne sempre più umana la realtà si potrebbero recare continui esempi. Quanti mutamenti sottili di parole, di frasi, di scene, quante coincidenze soppresse perchè troppo ricercate e drammatiche, quanti dialoghi riepilogati in poche righe, quante scene frettolose, svolte poi con finissimo senso di armonia! In questo sbozzo, all' Innominato non è punto ignoto il cardinale Federigo: lo ha beffato da giovine; il frenetico anonimo che nel lazzaretto si lancia su un cavallo, inseguito dai monatti è Don Rodrigo in persona; l'Innominato domanda a Don Rodrigo pel suo servizio, cinquecento doppie; il conte Zio non è un mediocre, ma un violento; Don Ferrante è un balordo addirittura. E quante cose fra le più belle del romanzo, mancano ancora! La scena in casa del sarto, la notte di Renzo sulla riva dell'Adda, per esempio. Per contro ha un maggior sviluppo, come ognuno sa, l'episodio della monaca di Monza, ma sebbene non vi manchino pagine intense, come l' uccisione della conversa, non si può dar torto al Manzoni di averle soppresse. V'era uno scoglio insormontabile, non al suo ingegno, ma al suo senso morale. La scena in cui Egidio strappa a Gertrude il consentimento per far rapire Lucia,

non persuade, perchè l'autore non ha voluto toccare l'elemento sensuale, che solo poteva spiegare il dominio dell'uomo sulla sedotta.

*
* *

Leggendo, nel luglio del 1827, il romanzo inviatogli dal Manzoni, Wolfango Goethe diceva all'Eckermann: « Debbo dirle che il romanzo di Manzoni supera tutto ciò che noi conosciamo in quel genere. Basta che io le dica che l'elemento interiore, tutto ciò che deriva dall'anima del poeta, è perfetto, e che l'elemento esteriore, le descrizioni dei luoghi e simili, non la cede di un capello alle grandi qualità interiori... In lui c'è sentimento, ma non sentimentalità, le circostanze sono umane e trovate semplicemente ». Il libro di cui parliamo ci dice come lungo, aspro, faticoso sia stato lo sforzo per giungere a quel supremo equilibrio, a quella semplicità, che pare spontanea e nativa. Intoneremo un inno alla pazienza umilissima, sinonima di genio? E' più giusto inalzarlo alla sincerità del sentimento ed alla rettitudine dell'ingegno. Senza di esse nessuna pazienza al mondo avrebbe potuto trarre da questi *Sposi promessi* i *Promessi sposi.*

[1916].

UN REALISTA

Ragazzo, mi portarono a teatro a sentire un dramma che levava rumore: era la *Cavalleria Rusticana.*

Santuzza era Eleonora Duse, Turiddu era Flavio Andò, Ma la personalità degli attori non mi attrasse in modo speciale. Nemmeno mi sedusse il dramma popolaresco. Quella violenza di passione selvaggia non poteva giungere grata all' idealismo di un fanciullo. Mi colpì invece profondamente la natura del dialogo.

Quella gente parlava con una semplicità ed una schiettezza vivace, così diverse da quanto nella scuola ci era presentato come letteratura, che io ne avevo un'emozione nuova e quasi un senso di stupore. Parlava come parlavano i contadini nella realtà, se anche con un colorito dialettale che non era quello della mia terra. Io sentiva nelle loro parole una verità psicologica, un senso immediato della commozione reale, un carattere umano acutamente espressivo che si lasciavano addietro di miglia e miglia, in quanto a efficacia persuasiva ed a intimità comunicativa, il linguaggio convenzionale che ero avvezzo a sentir risuonare sul palco scenico. Dunque era lecito trasportare nell'arte la schietta realtà, senza trasformazio-

ni, senza infingimenti ed abbellimenti, la realtà quotidiana nella sua semplicità disadorna?

Tanti anni di poi ebbi a rimeditare il problema. Nella dedica a Salvatore Farina preposta alla novella *L'amante di Gramigna*, nella *Vita dei campi*, il Verga aveva dichiarato la sua estetica di novellatore: « Te lo ripeterò così « come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco « con le medesime parole semplici e pittoresche della « narrazione popolare, e tu veramente preferirai di tro- « varti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza « stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente « dello scrittore. Il semplice fatto umano farà pensare « sempre e avrà sempre l'efficacia dell'*essere stato*, delle « lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono « passate per la carne.... Intanto io credo che il trionfo « del romanzo.... si raggiungerà allorchè l'affinità e la « coesione d'ogni sua parte sarà così completa che *il « processo della creazione rimarrà un mistero*, come lo « svolgersi delle passioni umane.. e l'opera d'arte sem- « brerà essersi fatta da sè, aver maturato ed esser sorta « spontanea come un fatto naturale, senza serbar alcun « punto di contatto col suo autore ».

*
* *

Benedetto Croce, prendendo in esame l'opera del Verga, giudicò erronee queste idee. « L'arte — egli disse — è sem- « pre personale: l'impersonalità è un concetto impreciso « per designare un'esigenza giusta che cioè l'opera d'arte « debba aver la sua interna necessità e non possa conte- « nere arbitrî e capricci ». E ammise soltanto che queste teorie erronee ebbero un'influenza benefica « convertendosi iu uno stimolo alla maggiore scrupolosità dell'elaborazione artistica ».

Mi sembra che questa spiegazione del Croce sia man-

chevole. Era naturalissima in lui. Tutti sanno che per il Croce il « contenuto » di un'opera d'arte non ha importanza: « La materia di un' opera letteraria, tratta fuori « dall' individuale forma da lei assunta, è l' *universo in-* « *tero, preso in astratto.* La determinatezza le è data « *soltanto* dalla forma ». Tutti sanno che per il Croce il « bello di natura » non esiste ed è uno sproposito; che per lui « la natura è stupida di fronte all'arte e muta se l'uomo non la fa parlare ». Tutti sanno che per lui Arte è soltanto l' espressione dell' immagine dell' artista, della sua intuizione o visione: la realtà bella non ci ha che fare, prima di tutto perchè la natura è irreale, e poi perchè, al di fuori dell'espressione artistica, non esiste. La pretesa quindi del Verga di evocare un fatto umano riducendo a minimi termini l'elaborazione dell'artista doveva apparirgli logicamente un errore.

Eppure, se la teoria verghiana era spinfa ad un termine esagerato, in germe non era un errore. Il Verga, come qualunque altro vero artista, sentiva che nel fatto umano v'era, all' infuori della sua visione lirica e della sua espressione artistica individuale, una bellezza di poesia che appariva a lui artista ma che poteva apparire anche a un non artista. Quella bellezza di poesia gli si manifestava nelle frasi reali che di quel fatto egli raccoglieva dalle bocche dei contadini, che non pensavano di esprimerne un' intuizione lirica. Perciò, nonchè credere, come pensa il Croce, che quel fatto non comincerebbe ad esistere come bellezza di poesia se non attraverso l'espressione della sua individuale visione, vedeva che possedeva già nella realtà elementi di bellezza che l'arte non aveva che da accogliere integralmente. L'opera sua di artista gli appariva, non come una creazione individuale *ex nihilo*, ma soltanto come una scelta, proporzione ed armonizzazione di quegli elementi forniti dalla realtà.

Il Croce può asserire che questi sono errori, ma qualunque artista che esamini la teoria del Verga e la sua opera pratica non può avere il menomo dubbio che fra le due ci sia una rispondenza perfetta. E pare che il frutto non sia stato cattivo perchè il Croce è costretto a riconoscere l'eccellenza di quel risultato.

*
* *

Came mai una teoria completamente erronea, applicata con così rigida fede potè condurre a un risultato così grande? Il Verga era dunque un inconsciente che si ingannava grossolanamente sulla natura della propria attività artistica? Mentre credeva di elaborare soltanto con sommo riserbo il fatto umano, quale gli era fornito dalla realtà, creava invece dal nulla? Nemmeno il Croce osa attribuirgli così colossale inconsapevolezza.

*
* *

No; il Verga nella *Vita dei campi* e nelle *Novelle Rusticane* attuò veramente il suo principio, Ma. dirà qualcuno, non si limita in questo modo l'attività di un novelliere a quella di un semplice stenografo? Non si riduce la sua genialità a un coefficiente minimo e trascurabile?

Anche ammettendo che esista una bellezza di poesia nella natura, l'opera dell'artista non è meno necessaria e geniale. Un pittore sa scegliere il punto di vista migliore per guardare un paesaggio o una scena, in modo che la proporzione delle masse e l'incontro delle linee ne forniscano la visione più armoniosa. Egli lo indica ai suoi compagni di passeggiata, che possono perfettamente apprezzarlo e goderne. Con ciò egli non inventa nulla :

la sua sensibilità più squisita gli permette di veder subito ciò che gli altri o non avvertono o non scoprirebbero che con lunghi tentativi. Questa sua non è intuizione lirica, perchè non è espressa in alcuna opera d'arte; ma è già genialità artistica, è senso più sottile di armonia e di bellezza.

Il Verga ha visto nei fatti umani che aveva sott'occhio la bellezza di una poesia rusticana, che altri non curava o non vedeva: ha compreso che in quella animalità primativa v' erano una forza ed una schiettezza che non erano sempre nei drammi delle classi cittadine levigate dall'educazione e trasformate dalla coltura. Il Croce dice: « l'arte precedente considerava, nella passionalità, ciò che « vi ha di intellettuale, di morale, o almeno di squisito e « raro: il verismo invece ciò che vi ha di misero, di e- « goistico, di comune, di stupidità e di meccanismo ». No, non basta; qui non si dice la ragione artistica del volgersi del verismo verso un' umanità inferiore, la quale consisteva nel cercare in esseri più semplici una maggiore ingenuità e spontaneità di meccanismo vitale. Questa discesa è talora necessaria all'arte delle età di collura per rinfrescar gli occhi e lo spirito viziati dal convenzionalismo letterario. Un meccanismo vitale più semplice e schietto può aiutare a raggiungere una maggior semplicità e schiettezza di visione e di elaborazione.

Così avvenne pel Verga che in quel lavacro di animalità rusticana rinnovò la sua visione artistica e i suoi modi di espressione. Perciò le sue scene di vita siciliana sono passate attraverso quarant' anni di vita letteraria italiana senza che il mutare delle correnti estetiche potesse sminuire il loro valore, mentre tante altre opere contemporanee mostrano già le rughe, nonostante il belletto letterario. Ed è da credere che non scemerà nemmeno nell' avvenire, come accade di quelle rare opere sulle quali

il tempo non ha presa, perchè la realtà umana vi è specchiata con così immediata evidenza attraverso la trasparenza del mezzo espressivo, che in qualunque tempo l' uomo vi riconosce, senza deformazioni, se stesso. E l' opera del Verga potrà con la sua vitalità immutata insegnare ai presuntuosi banditori della deformazione lirica il valore dell' umiltà dinanzi alla natura.

[1920].

LA NUOVA LIRICA

Vent'anni sono, quando la quercia del classicismo carducciano stendeva le sue maestose ombre protettrici sulla letteratura italiana, e l'estetismo dannunziano fioriva coi suoi vistosi colori ed i suoi profumi fin troppo carichi a quel rezzo, un giovane poeta solitario ebbe a chiedere a se stesso se fra quelle magnifiche forme di poesia e la realtà e l'anima moderna non ci fosse per avventura un qualche dissidio; ebbe a chiedersi se la vita contemporanea non potesse ispirare una poesia più caratteristicamente moderna e se a questo fine non fosse necessario abbandonare la fraseologia classica ed i vecchi schemi strofici, troppo rigidamente simmetrici, ed assumere forme ritmiche più agili e sciolte, che consentissero una più rapida, trasparente ed intensa traduzione del fantasma poetico; e poichè ebbe risolto per suo conto il problema, enunciò quella sua persuasione e ne illustrò praticamente i principii.

Apriti, cielo! Per riprendere una colorita immagine heiniana, non si sarebbe detto che gli orti italiani producessero tante mele fradicie quante volarono sopra il suo capo. Critici e poeti italiani lo accusarono di voler demolire la veneranda architettura della lirica italiana, di

volerne profanare le glorie più pure. L'accusa più mite fu che quei versi non erano versi e che quella era « materia greggia », ma non poesia.

Vien da sorridere se si ripensa a quelle accuse al lume delle dottrine che reggono la nuova lirica italiana. Quanto cammino si è fatto da allora! Ora accade di leggere in ottime gazzette che « quelli che sembravano paradossi su « alcuni poeti italiani e su la poesia in genere sono or« mai luoghi comuni, di cui quanti parlano o scrivono « di letteratura si servono senza neppur rendersi conto ». Ma aggiungono anche che il « precursore » — come, bontà loro, lo chiamano — avrebbe torto a dolersi « se non gli « arrivano nemmeno più i ringraziamenti di coloro (e so« no quasi tutti i letterati e i critici più moderni e più « attuali) che, sia pure inavvertitamente, si valsero e si « valgono di quelle che un tempo furono le sue scoperte, « perchè il destino degli scrittori che arrivano in anticipo « è in pratica molto simile a quello degli scrittori che « che arrivano tardi » (1). È un destino evidentemente singolare, perchè sarebbe come se in una corsa coloro che arrivano ultimi fossero giudicati pari in merito e gagliardia a quelli che giunsero primi.

*
* *

Comunque, nessuno osa più porre in dubbio che la lirica italiana avesse bisogno di rinnovarsi negli spiriti e nelle forme. Anzi, come sempre accade, gli ultimi ad accorgersene sono quelli che gridano più alto. Il liberismo lirico è ormai divenuto un canone indiscusso; qualcheduno che fino a ieri indulse alle più pettinate forme

---

(1) Pietro Pancrazi: *Uno scrittore in anticipo*. « Il Resto del Carlino », 4 Luglio, 1919.

tradizionali, lo definisce « la sola via di salvezza per la « poesia italiana, mortalmente malata di tradizionalismo « e di parnassianismo »; e aggiunge candidamente: « Oggi « mi sento orripilare all'idea di scrivere una poesia con « le sue brave rime e coi suoi ritmi regolari.... A dieci « anni di distanza dico che non si deve più intendere e « praticare la poesia così ». E' un criterio estetico che nel suo ingenuo opportunismo sembrerebbe più adatto a legittimare le mode vestiarie che non a spiegare le leggi della poesia, poichè non pare che proprio solo in questi ultimi dieci anni l'anima moderna e il mondo che la ospita si siano trasformati in modo da richiedere una nuova forma di poesia, ma tant'è, bisogna prendere negli utili la confessione. Qualche altro che pochi anni a dietro componeva gelide odi classiche, sterilizzate nei frigoriferi dell'erudizlone scolastica, oggi scrive audacissime liriche in prosa ritmica spezzettata, non senza chiedere al futurismo il concorso della varietà dei caratteri tipografici. Che farci? Non tutti hanno stoffa di precursori.

*
* *

Una libertà sfrenata, una indipendenza assoluta da ogni regola e da ogni imposizione, una smania inesauribile di novità, un'audacia che non arretra dinanzi ad alcuna impudicizia di rappresentazione, ad alcuna anarchia sintattica di costrutto, hanno sostituito l'eleganza raffinata, la dignità compassata, l'euritmia esterna impeccabile, la decorazione sontuosa, che fino a ieri erano considerate nella lirica italiana i pregi più alti, anzi le forme obbligate ed imprescindibili. Ma nel fervore di questa scorribanda frenetica si sentono salire dibattiti astiosi e lamenti accorati. Nel campo della lirica italiana non regna precisamente la felicità; non vi si avverte la sicurezza serena di chi

sente di essere nel vero: qualche dubbio angoscioso esala la sua amarezza fra le vampe dell' entusiasmo artificiale. Le rivistine di avanguardia si spulciano e si mordono rabbiosamente come ai bei tempi delle guerre letterarie. Quel giovane ignoto che l'una proclama un genio, anzi l'unico genio della poesia, è messo in ridicolo dalla rivista rivale, e bollato come un semi-analfabeta che ignora la grammatica ed il vocabolario. Ma il genio, ugualmente sconosciuto, della rivista rivale è turpemente vilipeso dalla rivista colpita nei suoi affetti. Ed il lettore ingenuo ed equanime si chiede donde tanta discrepanza di giudizii, quando le poesie dei due genii si rassomigliano come due goccie d'acqua, tanto da parer scritte dalla stessa mano. Oggi è un avvenirista deluso che rinnega l'avvenirismo e sospira dietro le serene forme del classicismo; domani è una rivista giovanilmente autorevole la quale proclama che siamo in piena anarchia, in completo stato di involuzione intellettuale. Nelle più accese riviste di avanguardia si leggono di queste malinconiche confessioni: « Oggi, « tutte le più stupide parole, messe assieme senza nes- « suna regola, nè grammaticale nè logica, nè metrica, « acquistano un valore per i lettori troppo benevoli, pri- « ma forse che per l'autore in malafede ». E più oltre: « Noi siamo fermamente convinti di vivere nel più schi- « foso periodo che ci sia dato riscontrare attraverso i se- « coli della nostra letteratura ». E si corre ai ripari: « Vi- « sto che gli scrittori post-futuristi hanno appestato con « le loro cretinaggini l'atmosfera letteraria italiana, visto « che le facilità concesse dalla scuola futurista possono « moltiplicare fino all' infinito il numero di queste ca- « naglie della malavita letteraria... proclamiamo fin da « oggi il definitivo ritorno alla tradizione, alle diffi- « coltà formali, ai metri complicati, al linguaggio aristo- « cratico ».



Qual' è la causa di questo disagio, dì questa sfiducia, di queste invettive e di queste così rapide apostasie? Come mai questa libertà senza limiti, questa immunità da ogni vincolo, questo cielo lirico spazzato da ogni ombra di tirannia, non hanno recato la felicità aspettata e promessa? E' un fenomeno degno di studio.

Vi sono nell' evoluzione delle arti, e non delle arti soltanto, parallelismi che si potrebbero dire curiosi, se non fossero invece perfettamente logici, anzi ferreamente fatali. Per restare in quello che, con illusione generosa, si dice il sereno mondo dell' arte, quanto è accaduto ed accade nella lirica è la ripetizione perfetta di quanto è accaduto ed accade nella pittura, nella plastica, nell' architettura, nella musica.

In ognuno di questi campi, qual più qual meno, l'anima moderna avvertì — per opera di qualche spirito bisognoso di esprimere un mondo di poesia che non poteva, senza perdere il suo calore e il suo profumo vitale, adagiarsi in forme divenute fisse, cioè convenzionali ed accademiche — la necessità di spezzare il cerchio chiuso di fogge irrigidite dall'uso scolastico e rese inespressive dall' imitazione uggiosa dei mediocri e dei mestieranti. In ognuno di questi campi la spinta liberatrice fu salutata dagli spiriti più fervidi con inni di giubilo e parve promettitrice di meraviglie senza fine. E veramente poteva contenerle nel suo grembo. Ma non c' è cosa più pericolosa della libertà e non c' è uso che sia più difficile.

Infiniti ingegni squilibrati, incompleti, mediocri possono fare un buon cammino e giungere alla meta quando siano sorretti dalle dande delle regole di scuola e guidati dai sentieri tracciati dall'esperienza dei predecessori; ma quando siano abbandonati a sè e gettati in libertà

in aperta campagna sono fatalmente esposti a imbucarsi in viottoli senza uscita, a farsi lacerare gli abiti e insanguinare le carni dagli sterpi e dai pruni, a sfracellarsi dagli argini lusinghevoli, a infangarsi nei fossati ed a impantanarsi senza via di salvezza nei paduli. Per non perdere la strada in una libera campagna nuova occorre non solo una chiara visione della meta lontana da raggiungere, ma è necessario per di più possedere il senso misterioso dell'orientamento, l'arte di conoscere i terreni infidi e sdrucciolevoli, molta disciplina, molta prudenza, molta cautela e molta umiltà dinanzi al mistero del mondo, occorre cioè molto ingegno, o meglio, molta armonia di facoltà, di mente, di cuore, di sensi.

Ma questa armonia di facoltà è naturalmente assai rara, mentre frequentissima è la genialità squilibrata. Ne avvenne che, non per colpa della libertà, che è cosa divina, ma per l'insufficenza dei suoi zelatori, i frutti furono, non solo infinitamente minori di quanto si potesse legittimamente attendere, ma bene spesso mostruosi, avvelenati e rapidi a disciogliersi in cenere.

*
* *

Quanto avvenne nella lirica italiana modernissima ha una stretta analogia con quanto è accaduto nella pittura: a distanza di pochi decenni la lirica percorse le stesse tappe, ma le percorse così vertiginosamente che le due arti giunsero a trovarsi oggi allo stesso punto.

Come la pittura anteriore agli impressionisti, la lirica italiana era stata chiusa fino a pochi anni addietro alla vita moderna. Giunse la liberazione, e la lirica ebbe anch'essa il suo impressionismo, ma questo impressionismo lirico commise gli stessi, precisi e non necessari errori di quello pittorico.

I pittori impressionisti, abbattute le convenzioni e le limitazioni accademiche, pretesero rappresentare la vita moderna, ma non si accorsero che ne restringevano il campo a poche manifestazioni pubbliche fra le più volgari, non si accorsero che negando il diritto di scelta, l'armonia della forma, l'arte della composizione, che abbandonando come romanticheria l' espressione del dramma interiore, si rendevano incapaci di rappresentare quella vita moderna nella sua interezza materiale e spirituale e con armonia estetica non transitoria. Gli impressionisti lirici fecero la stessa cosa: abbandonarono la scelta degli elementi, l'armonia della composizione, la correttezza delle forme e concentrarono principalmente anch'essi la visione lirica sulle manifestazioni pubbliche più superficiali della vita moderna; la via, il caffè, le « cocottes », il teatro di varietà, la casa di tolleranza, assunsero una importanza che sembra alquanto esagerata nell' equilibrio delle funzioni umane; le forme della civiltà meccanica, ferrovie, tranvie, macchine, officine, che il classicismo e l'estetismo avevano accuratamente ignorato o velato di pudiche metafore, acquistarono un diritto di cittadinanza perfino minaccioso. E quelle apparenze contemporanee, nonchè assunte con misura e proporzione rispondente all'equilibrio della realtà, furono esaltate con piglio gladiatorio e con una megalomania verbale in cui non era difficile riconoscere sotto gli scomposti panni moderni quella stessa esorbitanza verbosa ed imaginifica che pochi anni prima nel periodo d'annunziano si era vestita di sontuose vesti arcaiche ricamate e gallonate. La libertà nuova che poteva e doveva essere liberazione dalla rettorica, semplicità e sincerità divenne agitazione frenetica, vociferazione quasi epilettica, violenza truculenta che presto si fissò in formole stereotipe, in elementi di una nuova rettorica. La realtà fu vista attraverso enormi lenti d' ingrandimento;

come in pittura e più che in essa, la « deformazione lirica » volontariamente esasperata apparve la legge stessa della poesia. Diceva uno dei poeti più rappresentativi di quel periodo e di quell' indirizzo: « la vita diventa vertigine... La lira è la macchina, oggi... Fu fatta vendemmia di stelle. Il mosto elettrico inonda di fuoco la terra dei nuovi Demoni... Tutto è torpedine. Anche le lucciole quasi scoppiano in frastuono di chiaro sul buio notturno dei fiori... ».

* * *

A questa sfrenatezza verbale fece naturalmente riscontro una sfrenatezza ritmica. I classicisti avevano diviso con un taglio netto la poesia dalla prosa, le avevano divise, non secondo la sostanza lirica, ma secondo la forma metrica. Poesia era tutto ciò che era espresso in parole congegnate in un metro regolare, e per i più arricchito della rima, prosa era tutto il resto. Ne avveniva che spesso la sostanza più prosastica era considerata poesia perchè espressa in ritmi regolari ed in rime, e una sostanza lirica era qualificata prosa perchè priva di quella forma esterna. I liberisti insorsero a buon diritto contro l' assurdo di questa distinzione tutta esteriore e quasi meccanica; ma cacciati dalla loro frenesia di libertà, abbandonarono man mano la rima, le forme strofiche chiuse, i metri regolari, per giungere al « verso libero », brano di prosa ritmica di estensione indeterminata e fluttuante, al verso libero, imitazione dal francese, naturalmente, il quale doveva rivelare « tutto il mistero psichico e musicale della vita nella sua essenza più alta ». Ed i versi liberi dilagarono in interminabili filze accogliendo fieno e paglia, fiori e sterpi, lirismi veementi e trascendenti e minuti inventari notarili. Il canto colossale di Walt Whitman, il quale tanti anni prima dei francesi aveva espresso

con infinita libertà ritmica la sua commossa visione della nuova civiltà americana, divenne quasi classico a petto di quella violenza convulsa, sovraccarica di immagini apocalittiche, irta di metafore avvinizzate, scoppiettante di parole esplosive, come una girandola pirotecnica.

Anche nella lirica, l'abbrivio non consentì agli avveniristi di fermarsi a metà. Il verso libero non parve più sufficente. Come i cubisti avevano fatto a pezzi la natura, i futuristi fecero a pezzi la grammatica. Ne nacquero le « parole in libertà », siepe di vocaboli incoerenti, tra i quali qualunque nesso sintattico era stato soppresso. Allora si lessero di queste cose: « fiore ghiacciato vitreo sipario policromo acini polposi tra i denti di diamante, stelle affogate nel bicchiere sposalizio turchina velocità 1971. A sleeping-car armonium di coloriti adoro curva lucida del legno borchie di ottone... » oppure queste in francese, perchè i « paroliberi » usarono volentieri e talora promiscuamente le due lingue: « gargarisme astronomique vibre vibre vibre dans la gorge metallique des hauteurs ton ame est verte est meteorologique empereur et mes oreilles sont trop vegetales... ».

Si poteva andare più in là? Sì, si potevano ancora stampare alcune parole orizzontali e altre verticali o capovolte, variamente intrecciate nella pagina in modo da dover girare il libro in tre o quattro sensi per leggere: era una fonte di suggestioni ineffabili: una ginnastica cerebrale senza uguali: l'emozione era così profonda da averne il capogiro. E fu fatto. Ma più in là non si poteva andare. Bisognò per forza, con qualche rammarico, tornar indietro.

[1919].

L'INFANTILISMO

Il liberismo lirico assunto dalla poesia italiana avrebbe dovuto logicamente promuovere lo sviluppo di individualità liriche infinitamente varie; per uno strano fenomeno riuscì invece da principio all' abolizione assoluta della personalità, alla più uniforme, monotona, uggiosa forma di accademismo scolastico.

Si codificò subito: tutti i mediocri, tutti i parassiti, tutte le mezze figure accorsero sotto le sue bandiere ed imitarono; imitarono le sregolatezze del liberismo, come i loro simili, o essi stessi, avevano imitato la compostezza del carduccianismo, la magniloquenza del dannunzianismo, l' umiltà artificiale del pascolismo. Era più agevole: non occorreva nemmeno quella povera abilità che è l' arte di congegnare in un verso sillabe accentate e sillabe atone. Ma anche nei migliori e più rappresentativi l'uniformità non era minore. Leggendoli in un' antologia si poteva passare indifferentemente dall'uno all'altro senza avvertire differenze di visione e di stile. Era divenuto un manierismo e ne aveva tutti i caratteri stereotipi: una sregolatezza fantastica che ripudia ogni lavoro di chiarificazione, di proporzione, di selezione; una visione analitica che allinea in serie parallele ed in-

coerenti cataloghi di elementi di natura o frammenti di sensazioni; un linguaggio esuberantemente figurato, un metaforismo sistematico e costituito di immagini volutamente, non solo ricercate, ma strambe, barocche e ridicole per l'antitesi di qualità fra i due termini.

Non è da credere che questi atteggiamenti, se degenerarono in istrionìa, fossero dovuti in origine a pura bizzarria capricciosa, a desiderio di far colpo sul lettore ingenuo. Ci sono reazioni necessarie. Dopo un lungo periodo di elaboratissime e perfette espressioni sintetiche, quale è quello che aveva attraversato la poesia italiana, una sensazione nuova e fresca era obbligata a cercare per forza in una visione analitica gli elementi suggestivi della sua originalità. Quando un Leopardi ha evocato l'incanto lunare con due aggettivi ed un solo verso: « Dolce e chiara è la notte e senza vento », chiunque venga dopo di lui è senza sua colpa obbligato a non adoperare quelle parole se anche gli vengano legittimamente sul labbro. In linea di massima la sintesi è superiore all' analisi, perchè può raggiungere il massimo scopo col minimo mezzo; ma le età poetiche hanno una loro fatalità: ve n'è che godono la fortuna di poter riassumere, e ve n'è che sono obbligate a dissociare, precisamente come nella vita sociale ci sono momenti sereni in cui si giunge all'unità e momenti tumultuosi in cui si è forzati alla disgregazione. Non diversa era la condizione pel linguaggio figurato. Il periodo dannunziano, nel suo lusso di ingegnosità immaginifica, aveva esaurita la sensibilità dei poeti; per variarla e solleticarla era fatale che dalle immagini semplicemente ingegnose trascorressero a quelle forzate, strambe, barocche; chi si avvezza ai cibi forti è obbligato a cercarne di sempre più pepati, se vuol sentire qualche sapore.



Le famose immagini dei secentisti, che nei manuali scolastici di precettistica erano recate ad esempio di delirante barocchismo: il sole « boia che taglia con la scure dei raggi il collo all'ombra », il « sudate o fuochi a preparar metalli » potevano nascondersi; c'erano ben altre audacie oramai nei giardini della lirica.

Un poeta scriveva « come giocando a palla con l'anima per la primavera dell'aria »; un monte dorato al tramonto « ghiacciava di lampone la confettura iridea dell'orizzonte »; il tramonto era il « regno delle lussurie oftalmiche »; un'orchestra « vomitava globuli di metempsicosi »; la luna era come una « pendula amaca che culla il sonno della notte »; i monti sono « ciclopici accampamenti balzati sull'accidia dei piani »; una sigaretta è « una rossa ferita che brucia e duole la carne bianchissima della notte »; una gaggia è « un tocco di penna d'una mano esperta a inchiostro di China su un cartoncino bianco luna »; il crepuscolo « sgomitola chilometri e chilometri di seta grigia »; i salici sono « una tremolante limatura di alluminio »; il rumore di un treno è « un acciotolìo di terraglie in colluttazione »: « i mestoli inesorabili delle campane pestellano la bambagia domenicale delle strade ». Ma a che moltiplicare gli esempi attraverso i vari poeti? È più proficuo prenderne in esame uno solo, che in certo modo li integra, un poeta che ha applicato sistematicamente in una decina di volumi questo metaforismo che non arretra dinanzi a nessuna audacia, a nessuna stranezza, a nessun barocchismo; il ferrarese Corrado Govoni.



Se dobbiamo credere a quanto ne scrive un appassionato amico, seguace ed illustratore, in un libro recente

(L. Fiumi, Taddei, Ferrara 1919) Corrado Govoni è « uno dei più grandi poeti contemporanei », un poeta che ha dato « otto libri fra i più grandi della moderna poesia italiana », che ha « saputo coraggiosamente picconare eldoradi nuovi », che è » il più miliardario naturista della poesia italiana », che è « il diretto e degno continuatore di Pascoli e di Leopardi », in cui « la letteratura italiana « e mondiale possiede uno dei più meravigliosi esem- « plari del poeta fanciullo desiderato da Pascoli... Se Go- « voni fosse nato in Germania sarebbe laureato, postil- « lato, ristampato : a quest'ora esisterebbe già una « Go- « voni's Literatur » e una « Govoni's Gesellschaft ; tra « una decina d'anni una Govoni's Forschung... ». Invece, se « negli ambienti d'avanguardia Govoni è acclamato già maestro », il grosso pubblico lo ignora, « il grosso pubblico che pure potrebbe, con il largo acquisto delle opere, dare qualche introito a un poeta non ricco ». Di chi la colpa? La colpa è dell'« adiposa critica borghese » dei giornali quotidiani, « che scuote la sua pancia tartu- « fata a batter le mani al solito volumetto di solite quar- « tine grassottelle e molliccie ».

Cerchiamo adunque di non esser adiposi, borghesi, e di non scuotere la pancia tartufata.

Se dobbiamo credere al suo apologista, Govoni avrebbe anzitutto « un primato che conferisce al suo nome un'enorme valore storico »; sarebbe il « primo dei giovani » che col « miracoloso libro *Armonia in grigio et in silenzio* », uscito nel 1903, « inizia la reazione all' estetismo dannunziano », proseguita poi da Moretti (1905), Palazzeschi (1905), Corazzini (1907), Gozzano (1907). « Govoni precede tutti » ; quel suo libro è « una pietra miliare nella lìrica del nuovo secolo ».

C'è forse qualche piccola inesattezza storica. I giovani, si capisce, sono nati tardi e non possono saper tutto, se

anche siano di avanguardia. Per dire la verità la reazione all'estetismo dannunziano l'aveva iniziata alquanto fiera, e con qualche maggior larghezza di idee e di propositi, qualchedun'altro parecchi anni prima, fin dal 1895; qualcheduno che, quando il Govoni nel suo primo libro « Le Fiale » ricalcava il D'Annunzio dell' « Isotteo » e della « Chimera », facendo, come dice giustamente il suo biografo, della « gioielleria parnassiana », del « descrittivismo diaccio », aveva già gettato da anni un appello per una lirica più sincera, più semplice e più umana, per una lirica che si ispirasse alla poesia umile e tragica della vita moderna, per una poesia che fosse effusione dell'anima e non compiacenza sensuale di rime e di immagini lussuose e megalomania verbale. E nessuno lo sa meglio del Govoni, il quale in lettere e dediche ammirative dichiarava « meraviglioso » un certo « Grido di liberazione », in cui quell'appello era contenuto, e « indimenticabile » quell'opera di reazione poetica.

*
* *

Lasciamo dunque da parte il primato, l'enorme valore storico e la pietra miliare, e vediamo quale tempra di poeta sia il Govoni.

Se io cerco di definire le caratteristiche del suo ingegno, ne concludo che la principale è la curiosità: una curiosità sempre vigile e fresca, la curiosità inesauribile del fanciullo che fa per la prima volta con stupore l'inventario del mondo. Il fanciullo non va, e non potrebbe, a fondo delle cose, non ne cerca i legami: si appaga di identificarle e passa oltre, insaziato. Così il Govoni: la sua rappresentazione è un'impressionismo descrittivo fatto per via di cataloghi di cose allineate senza nessi sintattici; e come il fanciullo non coglie ancora le sfumature dei toni e dei colori, ma anzi, se ha da rappresentare

con la pittura la sua visione, gli bastano i colori puri, così la visione del Govoni è vivacemente colorata per via di immagini. È un immaginismo continuo, sistematico, implacabile; sono, come ben dice il suo illustratore, « collane d'immagini », « litanie liriche », è un « girandolio pirotecnico d'immagini gonfie ».

I garofani sulle finestre « intonano la loro polka rossa »; i campanili sorgono « paracarri di mistici confini »; i gatti sui tetti « scorticano l'acrobatica musica delle stelle con i loro epilettici violini »; i corvi sono nobili « sempre vestiti a lutto stretto » ; l'inverno è il « padre putativo delle stagioni », un organetto « divulga la sua gioia intestinale », le « scope neurasteniche » dei pioppi solitari « si agitano divorate dall'insonnia », i rintocchi delle campane sono « dolci pillole domenicali per l'anima stitica e malinconica », le melagrane « scoppiano la loro dolce mitraglia inoffensiva », i camini « spiegano in cielo lunghe cravatte di melanconia », Saturno, « bianco clown del firmamento, fa i suoi esercizi fra gli anelli », i temtemporali estivi scatenano « le belle guerre elettriche » e sulle case « crepano i bequadri diabolici dei fulmini », sopra un piatto è affettato « il mondo incandescente di un cocomero », le trombe delle caserme « chiamano a raccolta il residuo eroismo del tramonto », al mattino i fiori « sembrano appena finiti di stampare, odorosi di pasta e di vernice », un tamburo « avanza la sua triste epidemia di rulli », la luna è « un giallo aborto che la notte tenta invano di nascondere dentro cenci di nubi », il sole è il « gallo sanguigno del mondo », le rane « idropico proletariato », i fanali « gialli crumiri », « la miopìa gialla dei fanali » sbircia le strade; il sole splende sulle pietre « come un vomito bianco di malati », le paratoie di un canale sono « le fredde ghigliottine notturne che tagliano il collo dell'acqua », le domeniche d'inverno

con la neve sono « simili ad una elemosina di bianche suore a vecchi mendicanti », le lucciole sono « verdi cerini che le anime invisibili accendono per divertimento sulle lapidi », i fumi dei camini sono « lunghe lingue che leccano l'alcool sparso dell' azzurro », l' orecchio è « un imbuto di telefono fatto di ceramica di rose cotte con fascine di carezze », un fiacre è « un cubo di basalto trascinato da un ragno smilzo », la via lattea è « un immenso bucato di stelle », le salciccie di Natale nelle vetrine dei salumieri sono simili... no; il rispetto pei lettori vieta di dire a che cosa siano simili (per un grande poeta d' avanguardia) le salsiccie di Natale.

C'è qualcheduno che ride? È pregato di non farlo se non vuole che la nuova critica lo dichiari un borghese dal cervello lardellato di idiozia.

Secondo la nuova critica queste curiose immagini non sono nè stravaganti, nè disgustose: è « la santa inge-
« nuità dei bambini che dicono tutto... Govoni è un poeta
« bambino e dice quello che non oserebbe dire un poeta
« serio... è il « fanciullo-dio » e, come la sua bocca è do-
« rata di grazia, gli pare che tutto si debba dire... ». È
« il poeta desiderato da Pascoli », il « fanciullino ».

*
* *

C' è in questa definizione un equivoco, una verità ed un errore.

Il punto di partenza è giusto: c'è nel Govoni una visione che ha del fanciullesco, che vorrebbe esser quella del fanciullo, ma che non può e non è.

La visione del fanciullo ha una freschezza meravigliosa: è una verginità di sensazione a cui il poeta cosciente e maturo tenta invano, con nostalgico rimpianto, di ritornare; ma è armonica in sè, è logicamente connessa con le ignoranze e le lacune dell'essere incompleto. Un

fanciullo adopererà immagini strane, barocche, sconcie magari, per esprimersi, ma non ne dirà una sola di quelle citate più su. Non dirà mai che i fulmini sono bequadri che crepano, che i convolvoli « si arrampicano pel muro come fonografi di profumo in ascolto », che la pioggia è « un'immensa dattilografa dai milioni di unghie di tegole ». Se dicesse di queste cose sarebbe non un fanciullo, ma un mostro da mettere sotto vetro. Queste sono immagini bambinesche, sì, ma coniate da un bambino grande, ed un bambino grande non è precisamente la stessa cosa di un bambino piccolo. Sono immagini coniate da un uomo che rifabbrica artificialmente con tutta la sua cultura e sensibilità di uomo fatto l'ingenuità fanciullesca: cioè sono il prodotto di una forzatura e di una disarmonia. Perchè ciò che ci persuaderebbe nel fanciullo, non può persuaderci nell'artista uomo: donde quel senso di disagio, di comicità, di repulsione. Può un fanciullo non avvertire l'incongruenza, la sconvenienza di certe analogie, e noi le accettiamo da lui appunto perchè sono l'espressione della sua insufficenza critica; ma in un uomo maturo questa insufficenza critica non è nè ammissibile, nè possibile, e perciò invece di persuaderci, ci fa ridere e ci rivolta. Tanto più quando vediamo che invece di essere ingenua e sporadica è calcolata e sistematica; invece di essere primitiva è decadente. Qual fanciullo direbbe che i garofani intonano la polka rossa e che le rose « sfogliano l'emottisi della loro corolla? ». E chi non sa che questo immaginismo barocco, lungi dall'essere un'ingenuità fanciullesca, è un tardo riflesso dell'ultima degenerazione dei parnassiani francesi?

***

Lasciamo dunque da parte il fanciullo-dio e parliamo piuttosto di infantilismo voluto. Quali effetti raggiunge

questa libidine di immagini barocche? La nuova critica ci dice che « a tutta prima vi sconcertano, ma le riconoscete ingegnose e vi seducono ». Che sconcertino è certo, ma che seducano non pare.

Quando un poeta dice che « il temporale fa ai campi istantanee meravigliose in cento pose al magnesio dei lampi », il lettore può riconoscere che la sensibilità del poeta ebbe una percezione giusta ed acuta del fenomeno fisico, ma la metafora usata per rendere quella sensazione reca con l'immagine del temporale fotografo un senso di ridicolo che nessuna ingegnosità vale a redimere. Ora, col ridicolo non si è mai fatta lirica; un'ingegnosità che ha del grottesco e del puerile può destare curiosità ed eccitare momentaneamente l'intelligenza, ma non può mai suscitare una commozione.

La lirica si riduce ad un giochetto cerebrale, a cui manca la condizione prima dell'arte: la serietà; i decadenti potranno inebriarsene, ma le persone sane non l'accetteranno mai. Anche la morfina e la cocaina suscitano, dicono i cultori, deformazioni allucinatorie curiosissime e piacevolissime, ma la gente che vuol conservare il retto uso dell'intelligenza, se ne guarda. E in fondo, questa libidine di metaforismo barocco è un vero morfinismo cerebrale, è una malattia che si alimenta di se stessa; è il bisogno di un eccitante, che, con l'uso, va divenendo sempre più spasmodico, ma che conduce alla disgregazione mentale.

*
* *

Ed è un peccato. Chi sa vincere il fastidio di questa irritante fluenza di immagini stravaganti, l'ingombro di questa mole opprimente di seicento poesie, di questo soffocante profluvio di parole, non frenato da nessun criterio di scelta, non disciplinato da nessun senso di pro-

porzione, non arrestato da alcun avvertimento del gusto, in cui dal lirismo decadente si passa indifferentemente alla sciatteria della più frettolosa prosa giornalistica, si avvede che in questo ciarpame è sommersa una vera, delicata e rara sensibilità di poeta, di poeta non grande, non potente, anzi fanciullescamente timido ed umile, ma di poeta vero; una sensibilità fresca ed acuta, che sa cogliere gli aspetti più intimi delle cose e le sfumature più fuggevoli dei sentimenti; una sensibilità nativa e non accattata, immune da tradizioni scolastiche, coraggiosa fino alla temerità, o siano aspetti di natura, o ricordi di infanzia, o intimità casalinghe, o turbinii di città moderne; una sensibilità che esala il suo fresco stupore dinanzi al mistero del mondo. E da questa sensibilità poteva venire alla lirica italiana una vera e commossa e preziosa poesia, purchè essa avesse saputo disciplinarsi in espressioni semplici e sane. Per ora essa affiora, pura soltanto qua e là, nelle poesie più recenti, nella « Casa paterna », e nella « Casa dell'ospite ». Prendiamo come un augurio di rinnovamento l'ultima pagina, « La trombettina »: « Ecco che cosa resta di tutta la magìa della fiera: quella « trombettina, di latta azzurra e verde, che suona una « bambina camminando scalza per i campi. Ma in quella « nota sforzata ci son dentro i pagliacci bianchi e rossi, « c'è la banda d'oro rumoroso, la giostra coi cavalli. « l'organo e i lumini ». Umile, ma vero e suggestivo. Era in questo senso che bisognava cercare la via. « I rumori che pel silenzio stenografo sfumano come figure di cinematografo » possono sembrare « stupefacenti » ai cenacoli d'avanguardia, ma il buon senso fa presto giustizia di questa zavorra bislacca; il buon senso che può arrivare in ritardo, alla retroguardia, ma arriva.

[1920].

LIRISMO A GOCCE

Si può discutere dei risultati; ma non si può togliere ai lirici italiani della tendenza più recente un titolo di lode: di aver cercato di ricondurre la lirica alla sua essenza più pura: a ciò che è veramente lirico.

Qualunque lirico vero ed ingenuo, volto alla poesia da un prepotente bisogno di espressione e non da una seusualità musicale o verbale e da una facilità meccanica di ritmi e di rime, sa di aver costrutto le sue poesie su alcuni momenti di intensa commozione, di rapimento struggente, di entusiasmo quasi ebbro. Nella sua opera di elaborazione artistica ha coordinato quelle sensazioni, le ha proporzionate e raggruppate, le ha collegate con passaggi necessari o opportuni a prepararle e a spiegarle, ha cercato di farne un tutto armonico impiegandovi tutti gli accorgimenti verbali, ritmici e musicali propri a comunicare al lettore quella sua commozione, quel suo rapimento, quel suo entusiasmo, ma in quest'opera si è studiato di raggiungere con l'euritmia delle proporzioni, e la sottile misura dei valori una bellezza armoniosa. Così hanno operato sempre i grandi lirici dall'antichità a noi; così operava, per scegliere ad esempio un grande poeta che fu anche un maestro di libertà ed

un precursore, il Leopardi, il quale, nell' istante della commozione, stendeva in carta un frettoloso e negletto abbozzo in prosa, e lo verseggiava poi a suo agio con tutti i sussidi della riflessione, necessari al conseguimento di quell'armonia ideale e formale, che nessun genio potrebbe raggiungere d'un tratto.

È sembrato ai nuovi lirici italiani che questo lavoro di coordinamento, di proporzione e di armonizzazione, che questa presa di possesso della riflessione serena sulla commozione tumultuosa, fosse di nocumento all'evidenza, alla vivezza ed alla virtù comunicativa dell' effusione lirica. Ed hanno scartato quell'intervento della riflessione, hanno abbandonato quel lavoro di coordinamento e di proporzione, hanno abolito quei passaggi e spregiato, quella cura di cercare un' euritmia interiore ed esterna, e rinunziato alla bellezza armoniosa, ed hanno ridotto la loro poesia alla diretta, immediata, vibrante rappresentazione di quei soli istanti di ebbrezza lirica, di effusione pura, anche a costo di riuscire frammentari, disarmonici, oscuri ed incoerenti.

* * *

Non era un tentativo illegittimo. Possono spregiarlo soltanto quei letterati, e son molti, che la vera ebbrezza lirica non conoscono nemmeno di veduta. Ci sono poeti anche egregi che non l' hanno conosciuta mai. Ci sono poeti che hanno compiuto un' onorata carriera, raccolto cospicue onorificenze, e prodotto opere non volgari riprendendo con abilità meccanica, lindura di forma, orecchio musicale motivi letterari e atteggiandoli armoniosamente e piacevolmente; e coloro, e sono i più, che si appagano di commozioni letterarie, li apprezzano assai e li credono anzi i lirici maggiori.

Ma la vera lirica non è questa. È giusto che i lirici

veri cerchino di rendere quello struggimento quel rapimento, quell'ebbrezza che un aspetto di natura, un'estasi amorosa, una angoscia tragica, una meditazione trascendente destano in loro, quello struggimento indefinibile che è l'essenza della vera poesia, quell' atmosfera sensibile che nell'istante della commozione lirica sembra crearsi fra il poeta e le cose, come se vibrassero all' unisono, quell'etere lirico che suscita una dolcezza struggente, un intenerimento che si volge spasmodico verso i mezzi espressivi come ai soli che possono saziarlo e tacitarlo: o siano parole, o colori, o note musicali; e talora a tutti nello stesso tempo, come se non fosse sufficente uno solo.

La lirica si è dunque ridotta alla espressione di « stati d'animo » isolati e puri: ha cercato di raggiungere in profondità ciò che abbandonava in larghezza; in potenza suggestiva ciò che perdeva in armonia ed euritmia. Non più poesie che fossero un coerente racconto e commento, ma un rapido lampeggiamento di sensazioni frammentarie, suggerite con qualunque mezzo: spezzature di ritmi, abbrivii di immagini, cromatismi verbali, insistenze musicali, incoerenze ideali. Se non ripugnasse sconciare un capolavoro, si potrebbe darne un esempio riducendo quella perfetta cosa che è la canzone « A Silvia » del Leopardi a cinque o sei momenti lirici espressi in una ventina di righe.

È riuscita la lirica nuova nel suo assunto? E, ciò che più vale, ha raggiunto nella sua figurazione frammentaria e lampeggiante, ciò che ha abbandonato, cioè l' unità della rappresentazione interiore e l'armonia esterna?

*
* *

Bisogna dir subito che capolavori non ne ha prodotti: ma sarebbe ingiusto non riconoscere che fra molte stra-

vaganze, barocchismi e manierismi peggiori degli antichi ha talora raggiunto qualche parziale effetto nuovo.

Delle prime non è necessario dare molti esempi: rientrano nell'orbita di quell' immaginismo barocco, più fastidioso di ogni antica rettorica, di cui già ho discorso. È per esempio assai dubbio che uno « stato d' animo » lirico sia efficacemente suggerito da frasi come le seguenti: « Lo spirito del mattino giovine passeggia ancora sui « tetti, ed è quasi sera, e si spenzola sui davanzali come « una pecora che ha perduto il suo branco. I gatti cauti « passano al largo, archeggiando come brividi carnali... « Ma quello, come se cercasse il punto più basso per « scendere in istrada, a un tratto è colto da capogiro e « si precipita giù dove altri freddolosi barlumi di sole si « riposano appoggiati agli alti muri... ». Sembra una caricatura di quelle « ute » giapponesi che cercano anch' esse di racchiudere con immagini talora assai bizzarre, ma non mai insensate, uno stato d'animo lirico. Ciò che prova che certe novità liriche hanno perlomeno duemila anni di esistenza. Qualche cosa di più e di meglio è già in quest'altra strofa: « tuffo — (i lirici modernissimi hanno inaugurato l'immensa conquista estetica di cominciare il periodo con lettera minuscola) — tuffo le mani in que- « st' erba fresca d' aprile, e mi disciolgo in freschezze « di vento lievi d'albero in albero: guardo partire le nu- « vole ch' erano ancorate sulla cima di un monte az- « zurro, roseo lume di primavera che mi filtri dentro le « vene abbandonato così sulla culla della terra che cam- « mina » (Titta Rosa). Più immune dal barocchismo e più veramente lirica quest' altra: « se mi dici che mi vuoi « bene quasi ci credo—ma che l'aria non senta per ca- « rità—chiudo gli occhi per non leggermi dentro — un « sorriso ucciderebbe tutto lo sai — e tu serrami forte « forte e fammi svenire — perch' io non abbia il tempo

« di guardarmi dentro e di sorridere ». E questa seconda: « io e la vita, mute, di fronte, da sempre fino a sempre, « a interrogarci con spalancati occhi di spavento ». E questa terza: « Perchè se qualcuno mi dicesse: bambina! « con una voce carezza lievemente ondulata d'ansietà—la « mia pena si scioglierebbe in grosse lente lacrime zitte « di quelle che neppur arrossano gli occhi — e l'anima « mi si farebbe limpida e vivida e buona come un' alba « lavata da una pioggia recente. — E invece la mia pena « mi resta tutta qui dentro dura e scabra e pesante di « macigno—ed io mi rinchiudo nella mia anima buia e « guardo fisso davanti a me con occhi asciutti e cru- « deli—e con un gusto di male nella bocca dura e ser- « rata » (Maria d'Arezzo). Graziosa quest'ultima: ma non ha nulla di particolarmente avvenirista. È poesia in prosa del buon tempo antico, tanto che sembra quasi una traduzione da qualche poetessa inglese, quali Eleonora Rossetti o Elisabetta Browning.

Ma non è questa ancora la forma tipica dello « stato d'animo »: bisogna cercarla in qualche altro. Occorre naturalmente scegliere nel mazzo: lasciar da parte i retori, gli accademici, i dilettanti, i mandolinisti dell'avvenirismo, che sono legione, nonchè i poeti professori che « fanno » lo « stato d'animo » con la stessa elegante virtuosità con cui facevano anni a dietro l' ode carducciana, la laude dannunziana, il poemetto pascoliano, e prendere i rompicolli autentici. Ne scelgo due, che mi sembrano rappresentativi; che sono incoerenti, incompleti, stravaganti, ma evidentemente sinceri: li scelgo anche perchè sono poeti soldati.



Si è detto che la guerra non ha lasciato alcuna traccia nei letterati giovani: è un errore: se ha ispirato poche

opere, ha lasciato una traccia profonda nel sistema nervoso. Vi è in molte di queste pagine di giovani che hanno, poco o molto, fatto la guerra una specie di epilettismo spirituale, qualche cosa di convulso, un'ostentazione di insensibilità affettiva, una spavalderia e crudezza sessuale che toglie all'amore ogni sentimentalità per non lasciare che il solo spasimo carnale, una mobilità irrequieta e incoerente; riflesso logico di uno sforzo nervoso che fu troppo grande e logorante per non lasciare nei nervi un solco profondo. Non si può domandare a tempre così provate una visione armoniosa e comprensiva della tragedia mondiale: non possono darci che l'impressionismo crudo e frammentario.

Qualcheduno lo ha portato agli estremi limiti della disgregazione: troviamo poesie composte di cinque o sei parole. Ecco un' « Alba »: « Zampilli — di matasse radiose—spioventi—in masse sinuose — di perle ». (Ungaretti). È certamente, un po' poco: qualche collega li ha paragonati a sternuti. D'accordo. Ma fra gli sternuti e le stravaganze e le incoerenze c'è forse qualche accento di poesia vera. Leggiamo queste notturne impressioni di trincea: « In questa notte, la mia squallida, vita,
« si estende, più spaventata, di sè, nel mondo, che mi
« calca e mi spreme, col suo, fievole, tatto, fluente.
« Confuso in questo oscuro, con le mani, gelate, mi
« distinguo il viso. Mi vedo, abbandonato, nell'infinito ».
E questa « Veglia »; « Un'intera nottata, buttato vicino,
« a un compagno, massacrato, con la sua bocca, digri-
« gnata, volta al plenilunio, con la congestione delle sue
« mani, penetrata, nel mio silenzio, ho scritto, lettere
« piene di amore. Non sono mai stato, tanto attaccato
« alla vita ». E questo « Risveglio »: « Ogni mio momento,
« io l'ho vissuto, un'altra volta, in un'epoca fonda, fuori
« di me. Sono lontano colla mia memoria, dietro a quel-

« l' altra vita persa. Mi desto in un bagno, di care cose
« consuete, sorpreso, e raddolcito. Rincorso le nuvole,
« che si sciolgono dolcemente, cogli occhi attenti, e mi
« rammento, di qualche amico, morto. Ma Dio, cos' è?
« E la creatura, terrificata, sbarra gli occhi e accoglie,
« gocciole di stelle, e la pianura morta, e si sente, ria-
« vere ». E questa « Notte di battaglia »: « Assisto la notte
« violentata. L' aria è crivellata, come una trina, dalle
« schioppettate, degli uomini, ritratti nelle trincee, come
« le lumache nel loro guscio. Mi pare, che un affannato,
« nugolo di scalpellini, batta il lastricato, di pietra di
« lava, della mia strada, e io l'ascolto, non vedendo, in
« dormiveglia ». E questo « Spasimo »: « Come questa
« pietra, del San Michele, così fredda, così dura, così
« prosciugata, così refrattaria, così totalmente, disani-
« mata, come questa pietra, è il mio pianto che non si
« vede. La morte, si sconta, vivendo ».

Questi non son più sternuti. I rètori avveniristi che infilzano con la penna l'un sull'altro i tropi barocchi come tordi su uno spiedo, possono disprezzarli, ma anche un classicista deve toccarsi il cappello. Qui c'è un'emozione umana, vera, talora straziante: c' è l' atmosfera tragica. E quella povertà di parole comuni, allineate in una spezzettatura, come un singhiozzo, non è più un trucco verbale o tipografico, una ricetta: nella sua nudità questo singhiozzo è forse la sola poesia che potesse uscire dall'immensa miseria di una infima creatura umana sperduta nella notte d' angoscia. « La morte, si sconta, vivendo ».

Cinque parole; ma quale frondosa apostrofe poteva più potentemente evocare a noi l' angoscia impietrata di un essere irrigidito sul baratro nell'attesa mortale?



Più agile, più vario, più artista, Luciano Folgore ci dà nella « Città veloce » un saggio di veri « stati d' animo », isolati nella loro essenza lirica. Il Folgore proviene dal futurismo marinettiano e ne conserva purtroppo le tracce. Non mancano neppur qui le stravaganze e le scapestrataggini di rito: i « tappeti di seta del cielo », i pensieri che « scoppiano, piccole bolle di vento, sulla calda superficie del crepuscolo », « gli arcobaleni della nostalgia », « il verde lucernario del cielo », e simili piacevolezze. I temi sono i più strani: una « Porta verniciata di fresco », il « Rosso amarena » di un caffè, l' « Ombrellone rossiccio » di un venditore ambulante, le « Cose innamorate di un punto ». Ma se si va oltre la bizzarria dei titoli e delle frasi, non è difficile scoprire un' acuta sensibilità poetica che affronfa la rappresentazione di stati d'animo di una inafferrabile delicatezza: il senso del rincasare a sera recando seco voci, visioni e sensi dell'esistenza quotidiana; le turbinose successioni di immagini di una corsa notturna in automobile; l' ozio di un passeggio domenicale fra la folla; il coricarsi al buio in una sera d'estate dinanzi la finestra aperta. E' impressionismo poetico che vuol lottare con l' impressionismo pittorico e ne mescola la visione e le tecniche: adopera le parole come pennellate, macchie di colori, contorni, sfregature. La suggestione è raddoppiata dal doppio potere dei mezzi? No: ne nasce qualche cosa che non è nè poesia, nè pittura, che è un po' di tutte e due, che irrita con le sue stravaganze verbali e la sua incoerenza tecnica, che non persuade, ma che pure a tratti riesce come per barlumi a suggerire una sensazione acuta e nuova.

Ecco un saggio: « Convegno di sole e di freschezza.

« — Laggiù — nella piazza di marzo — Figura d' amore
« sotto un ombrellino — color dei ciliegi — Sola, ma te-
« pida—e il mondo oscillante—intorno a lei — Tutta la
« vastità circolare—è sua.—Gerani—occhi d' uomini—fi-
« nestre semichiuse—terrazze—rondini—una libellula tra-
« scinata dal vento — i riflessi dei vetri — i sapori del-
« l'aria — l'impronta nella polvere — i tram verniciati di
« giallo—carichi di elettricità e di desideri—in corsa—
« Serenamente—Giulivamente—Trepidamente—Oscillo—
« Non vado—Timore di frangere — Questa ragnatela di
« adorazioni—tessuta, con fili di argento—attorno a un
« fiore di carne ». Qui è chiara la prevalenza pittorica, e l'impressione ha l'anfibio di una cosa che si bilica fra due arti. Ed eccone un altro, « Svestirsi », in cui è più veramente letteraria: « Lentamente. Senza lume—in questa
« camera di penombra—con una notte di odore e di si-
« lenzio—oltre la finestra, spalancata—di fronte al tur-
« chino.—Dolcezza—Serenità—Pensieri — Non come ieri
« —e le mie scarpe tonfano — appesantite da una stan-
« chezza—di marcie attraverso la vita più nuova.—Leg-
« gero—sgusciar di bottoni tra le dita calde—e un po' di
« fresco sul collo e sul petto.—Gli occhi vanno da una
« stella—a un ricordo—Immagini quasi passate—Senso
« di cose rimaste—nella musica del mio giorno. — Una
« donna vestita — vestita di lilla. — Una parola triste,— e
« due mani di giovinezza—ch' han lasciato sulle mie —
« un' impronta di primavera—Brividi — Caduta dei miei
« vestiti — macchiati dalla polvere e dai contatti — Un
« molle cumulo di stoffe — ancora imbevute di caldo...
« Sosta vicino al mio letto : — occhi socchiusi — fra le
« ciglia quel po' di chiarore raccolto dall' aria e tenuto
« quasi una rugiada di luce. Profumo di lenzuola fre-
« sche... ».

*
* *

Anche in quest' arte incoerente la grave visione della guerra ha recato una maggior serietà e una maggior disciplina; ha persuaso il poeta ad abbandonare i funambolismi verbali e i chimismi cromatici. Ecco un quadro, « Sotto l'argine »: « Morto di là dall'argine, uomo qual- « siasi, muto in eterno : e ricomincia intorno a lui la « canzone delle cose: ronzio di insetti, giunchi mossi, « raganelle e fucilate. Tutto sembra come d' estate, vita « acquattata nel sole in attesa del crepuscolo. In fila « sotto l'argine tanti soldati ancora. Contemplazione del- « l'aria ferma, con entro l'immobilità degli aspetti. Una « ragnatela d'argento appesa a uno sterpo, l' insetto ac- « cartocciato, spia. Pensiero degli uomini : « la morte « così ». Povere le mosche senza fortuna! E ognuno « guarda sereno come se fosse straniero al gioco ». Non gran cosa, ma il poeta è riuscito a dare il senso di ciò che ha sentito. E in qualche altra scena v'è una umanità maggiore, come in questa « Finestra d'ospedale »: « Qui, « con le mani sul tepore della lavagna, uscito da quello « stretto corridoio di morte, che sembrava tanto lungo « quando la vita non poteva camminare con i suoi piedi « feriti. Dietro a te, qualche letto: coperte pesanti, cuscini « incavati da un premere di nuche immobili e gli occhi « di molte nottate fissi sopra la lampada centrale per la « certezza di essere qui, e non altrove, in un buio senza « rimedio... Convalescente. Alla finestra. Nel sole. Buono « con te e per gli altri. Amico di quegli insetti che fanno « l'altalena sui fiori. Capace di restare un anno con il « viso tra le sbarre del giardino a contare ciottoli, passi « di fanciulli, nenie di mendicanti e magari i battiti del « cuore di una donna giovane che passa... Esistenza ri-

« presa così da una finestra d' ospedale nel meriggio
« d'autunno. Domani l'uscita; dopodomani il giro a piedi
« o in carrozza, da casa a casa, da amicizia a amicizia,
« per la riconquista del mondo. Poi te e il paese tuo, e
« quando tutto sarà cicatrice, anche la gioia, in piedi,
« contro vento, pronto alla partenza, fin che la patria
« vorrà, creatore di una vita ricca di cose più alte
« di noi ».

*
* *

Tali sono i metodi che persegue oggi la lirica italiana d'avanguardia. Sono legittimi? Sono conquiste durature od effimere? Ciò che si è guadagnato in immediatezza di suggesfione compensa il sacrifizio che si è fatto dell'architettura del canto e de'l'armonia ritmica e verbale? Sono problemi che meritano, non un disprezzo frettoloso, ma una meditazione serena.

[1920].

LA LIRICA DI DOMANI

Chi passa, non dico da un sonetto di Dante o da una canzone del Petrarca, ma anche solo da una poesia del Carducci o del D'Annunzio o del Pascoli ad uno dei moderni saggi di lirismo sintetico, come lo chiamano, è facilmente indotto a gettar il libro con ira, tanto è crudo il trapasso. Nulla v'è di più opposto alla fluente eloquenza tradizionale nella poesia italiana, alla sua ornata eleganza, di questa notazione frammentaria, disgregata, incoerente di sensi lirici espressi in lingua povera e negletta, quasi senza nessi sintattici.

E nondimeno questa forma di espressione non è così insolita alla lirica italiana come possono credere i critici frettolosi. Se prendiamo per esempio in esame qualche poesia del pur fiorito D'Annunzio, come « Le mani » o meglio « L'incurabile » possiamo vedere nella spezzettatura ansimante del periodo, nella notazione isolata degli elementi descrittivi un vero caso di lirismo sintetico. Se io scrivessi così questa strofe notissima: « Silenzio —
« La finestra è aperta un poco — Sopra l'orto — Silen-
« zio — Entra talora — Un soffio subitaneo — che sfiora
« il letto — Un suono di campane — fioco — giunge —
« Silenzio immenso — A poco a poco — il cielo — ch'era

« argenteo — s' indora »; potrei dare a credere, a chi non la conosce, che sia lo « stato d' animo » di un poeta modernissimo.

È dunque il lirismo sintetico soltanto un' apparenza? Una spezzettatura tipografica di poesia di vecchio stile? No, e bisogna subito aggiungere che se questo gioco riesce con quella poesia del D' Annunzio (e non riescirebbe con altre), è perchè essa è, nel suo spirito, pochissimo d'annunziana, non è che il rifacimento sintetico di elementi lirici di quel Maeterlinck che nel volume le « Serres chaudes » (1889), fu uno dei primi (sebbene oggi nessuno se ne ricordi) a giovarsi della spezzettatura ritmica e dell' incoerenza ideale per suggerire nuovi e vaghi stati d' animo lirici: « Ame », « Hôpital », « Cloche a plongeur », « Regards », « Attouchements », nonostante abbiano già servito al D' Annunzio dell' « Isotteo », potrebbero sembrare oggi fiammanti di novità, nonchè piccoli capolavori, se pubblicati in qualche rivista lirica di avanguardia.

*
* *

Si tratta piuttosto di determinare se questa disgregazione lirica eretta a sistema e spinta alle sue estreme conseguenze, sia veramente necessaria alla suggestione di sensi lirici di particolare tenuità e delicatezza, e se riesca a quell'armonia interiore ed esterna che costituisce la bellezza artistica, a quella proporzione fra i mezzi e lo scopo che è il viatico di vitalità delle opere d'arte attraverso i tempi.

Il primo carattere di questa lirica è la sua incoerenza frammentaria. Ora il frammentarismo è una confessione di impotenza, dell' impotenza di risalire dal particolare al generale. Non è un fenomeno proprio soltanto alla lirica moderna; ha toccato anche la pittura, la scultura,

la musica. Affascinati dalla bellezza di frammenti di statue greche, Rodin in Francia e Klinger in Germania si erano indotti a scolpire mozziconi di statue: non a torto i giornali umoristici avevano paragonato quelle mostre a sale di museo anatomico.

L'amore, e spesso l'idolatria, del frammentario o dell'incompiuto è un carattere delle età di decadenza. Le briciole di genialità possono stuzzicar l'appetito dei raffinati, ma soltanto le costruzioni complete possono saziare lo stomaco della gente sana. L'arte di avanguardia è un eterno antipasto, ma il pasto non giunge mai: per saziare la fame di bellezza bisogna ricorrere al passato.

*
* *

Vi sono talora in questi lirismi moderni momenti di vera bellezza di poesia; ma sono come pagliuzze di metallo in una ganga terrosa senza valore. Alla poesia manca sempre « l'insieme ». L'impressione parziale può essere a tratti squisita, quella complessiva è manchevole ed effimera: nessuno può ricordare per più d'un istante questi lampeggiamenti lirici; fa loro difetto quell'economia di forma che stampa durevolmente nella memoria del lettore un'opera d'arte letteraria.

Se i poeti moderni leggessero ancora i classici, potrebbero trovare argomenti di fruttuose meditazioni. Se prendessero, per esempio, in mano gli scritti inediti del Leopardi, vedrebbero certe pagine di appunti che il giovinetto ventenne scriveva alla rinfusa, senza virgole e congiunzioni, con abbreviazioni ed elissi, per memoria di di sensazioni provate ed aiuto a futuri lavori. Ebbene, certe rapide annotazioni hanno un vero aspetto di « stati « d'animo » modernisti: « Mio giacere all'estate allo scuro « a persiane chiuse con la luna annuvolata e caliginosa,

« allo stridere delle ventarole, consolato dall' orologio « della torre » — « Ombre delle tettoie. Pioggia mattutina « del disegno di mio padre. Triste alla levata del sole. « Luna caduta secondo il mio sogno » — « S. Agostino, « cioè benedizione in quel giorno di primavera nel cortile « solitario per la soppressione, cantando gli uccelli allora « tornati ai nidi sotto quei tetti, bel giorno sereno, sole, « suono delle campane vicine quivi, e al primo tocco mia « commozione verso il creatore: l' istesso giorno passeg- « giando, campane a morte... » — « Miei pensieri la sera, « turbamento allora e vista della campagna e sole tramon « tante e città indorata e valle sottoposta con case e fi- « lari; mio innalzamento d'animo, elettrizzamento, furo- « re ». Sì, se Giacomo Leopardi rivivesse, potrebbe forse essere accettato come discreto autore di lirismo sintetico anche dai cenacoli avveniristi.

*
* *

Ma il Leopardi non si arrestò a queste notazioni, a questo impressionismo telegrafico. Da quegli appunti nacquero l'ode « A Silvia », « La sera del dì di festa », « Il passero solitario », « L' infinito », « Le ricordanze », e credo che nessuno possa mettere in dubbio che noi e la poesia abbiamo guadagnato in quella elaborazione. Quegli stati d'animo che aveva vissuti, egli non si contentò di suggerirli al lettore con quelle pennellate frettolose da macchiaiuolo impressionista: li ricreò in sè e li fornì completamente espressi in una sintesi verbale e musicale di un'armonia perfetta: dall' impressionismo locale salì alla universalità della rappresentazione: non è più il « Palazzo bello contemplato il 21 maggio sul vespro », come egli scriveva con una di quelle notazioni da almanacco che ora fioriscono nelle liriche nuove, ma è un maggio eterno: non è più Recanati, ma il mondo.

*
* *

Non occorre un profondo spirito profetico per prevedere che questo frammentarismo ritmico, questo impressionismo scheletrico stancherà presto i suoi stessi sacerdoti; e già se ne avvertono i segni premonitori. Un lirico d'avanguardia scriveva tempo addietro: « Si può, « senza pregiudizi, affermare che questa nuova poesia è « già putrefatta... Venuti su senza sapore italiano, quasi « tutti i nostri giovani si sono dati a scorrazzare gli ul- « timi poeti di Francia, trasportando nell'ardore dello « strafare motivi e cadenze che il nostro spirito non auten- « ticava perchè posto in un'altra temperatura lirica. Una « nuova rettorica, dunque, costruita con schemi cerebrali, « senza tronco vivo ». D'altra parte un gruppo di giovani che sorge con propositi di rinnovamento, bandisce un verbo che sotto le apparenze di novità non è che un ritorno alle tradizioni. Per essi: « La creazione lirica è « creazione di un mondo o sistema di immagini e con- « cetti, concatenato in tutte le parti, perchè retto da un'u- « nica legge di sviluppo, perfettamente chiaro e traspa- « rente, perchè dominato da un principio di ordine e di « unità... In quanto vede la sua radice nell'intelletto que- « st'arte ha la possibilità e l'ambizione di esprimere va- « lori intellettuali, cioè universali, cioè umani ». Che cos'è questa lirica nuova se non la lirica di una volta? Ma questa esiste di fatto, e quella, non ostante le solenni parole, non è ancora che teoria.

*
* *

Avverrà nella lirica ciò che già si disegna nella pittura. I giovani cominciano a comprendere che quei van-

tati « ismi » moderni che dovevano mutare faccia al mondo dell'arte, non solo non hanno raggiunto l'ambizioso sogno, ma hanno ridotto la pittura ad una misera sensualità cromatica e lineare, priva di qualsiasi capacità emotiva, orba di qualsiasi umanità. Nella lirica il disastro non è stato così grande, e i frutti non così vani. Qualche cosa si è raggiunto, e non fosse altro, non sarà inutile aver abbandonato il mondo delle eleganze letterarie, delle raffinatezze verbali, delle stilizzazioni scolastiche per ritornare a guardare la natura con occhi puri e a interrogare il proprio io senza intervento di pedagoghi, foggiandosi strumenti nuovi di espressione, anche a costo di cadere transitoriamente nell' incoerenza e nella barbarie. Ma come la pittura, abbandonati i piatti di pere sbilenche e i pezzi di uomo, ritornerà infallantemente alla visione della natura e dell'uomo intero, agli affetti ed alle passioni, alla rappresentazione integrale delle forme, all'armonia delle masse e alla composizione, così la lirica lascerà inevitabilmente la frammentarietà degli « stati di animo » presi a spizzico, per concatenarli nuovamente in composizioni sottomesse ad un'unità di visione ed armonizzate in un'architettura ritmica; abbandonerà l' impressionismo pittorico per ricordarsi che esistono nell'uomo pensieri, affetti, passioni.

*
* *

Quale abbia ad essere la veste ritmica e verbale della lirica futura non si può dire. Non ci sarebbe da stupire che ritornasse alle forme strofiche più chiuse e simmetriche. Gli ingegni incompleti non sanno procedere che a sbalzelloni: come per reazione all'eleganza ornamentale dell'estetismo dannunziano sono trascorsi nell' anarchia più disgregata, nella prosa più o meno ritmica, e nelle

liriche che sembrano litanie o indici di capitoli, così non è improbabile che per reazione e disgusto di quell'anarchia ritornino magari al sonetto ed alla canzone petrarchestra. Ma, se mai, non sarà che reazione passeggera. La lirica futura non potrà non tener conto di quanto il liberismo ha compiuto: se un poeta sorgerà che abbia qualchecosa da dire si troverà sotto mano strumenti e modi di espressione quali non ebbero i suoi predecessori, più liberi, più freschi e vivaci.

*
* *

Ma l'importante è che sorgano poeti che siano uomini. La lirica d'avanguardia non ci ha dato che frammenti d'uomo; frammenti di sensibilità visiva e affettiva, talora squisita, ma frammenti: non si vede nella lirica attuale una natura completa, un poeta che sia non soltanto una facoltà visiva, una sensualità ardente, un' impressionabilità delicata, ma un uomo completo, con nervi e muscoli, cuore ed anima, e sopratutto con un'alta coscienza umana; che sia ciò che furono, non dico un Dante ed un Leopardi, ma anche solo un Petrarca, un Foscolo, un Manzoni, un Carducci, un Pascoli. Non c'è sofisma avveniristico che possa infondere un valore duraturo ad una lirica quando vi facciano difetto questo calore di umanità e questa larghezza di visione, e la mancanza di umanità e l'angustia della visione sono le caratteristiche di tutta quest'arte moderna di avanguardia, sia pittura, sia lirica, sia musica. Con la pura sensualità del colore, della parola, del suono non si va innanzi più che per qualche anno, e non si produce nulla che possa reggere il confronto con l'arte del passato. Possono i giovani avanguardisti sorridere dell'arte che li ha preceduti e presumere di avere scoperto un'arte nuova: nessun « stato di

animo », fra i mille che sono comparsi, è mai riuscito, non dico a superare in suggestione, ma anche solo ad avvicinarsi a rispettosa distanza alì' « Infinito » del Leopardi; come nessuna mitraglia sparata a bruciapelo sul viso dei visitatori dai cubisti o futuristi è mai riuscita alla smaglianza armoniosa dei colori che in Böcklin vestono una bellezza di poesia naturale o leggendaria, come nessun ghiribizzo armonico dei novatori musicali francesi, e dei loro imitatori, sfiora pur fuggevolmente la granitica grandezza di poesia dell'opera di un Wagner.

*
* *

C'è troppa gente oggi in Italia che si crede di far poesia accozzando in linee lunghe e corte, e talora con molta indipendenza dalla grammatica, nonchè dal senso comune, le più banali vicende dell'esistenza quotidiana; la sosta in un caffè, la passeggiata lungo un marciapiede affollato, l'uscita da un cinematografo. Non è detto che anche questi aspetti della vita non possano divenire argomento di poesia, ma occorre che siano percepiti non solo da occhi curiosi, ma da un cuore, da un'anima, e da una mente di poeta, ed elaborati da una sensibilità di artista; ora ciò che manca quasi sempre in queste liriche è precisamente l'anima di un poeta e quel dono del gusto e quel senso di armonia che costituiscono un temperamento di artista: non c'è per lo più che un'osserʌatore più o meno attento e abile. Di queste pretese liriche se ne fanno centinaia, ma se ne potrebbero fare con lo stesso sistema migliaia e migliaia, indifferentemente. E il liberismo ritmico e verbale consente di farne di analoghe a chiunque abbia compiuto le scuole elementari, precisamente come il cubismo ed il futurismo permettono a qualunque persona digiuna di qualsiasi nozione di disegno di fare il pittore e di credersi tale.

*
* *

Quando, fra qualche decennio, i nostri successori prenderanno in esame queste varie manifestazioni di avvenirismo si chiederanno con qualche stupore come mai abbia potuto durar tanto un tale giocondo impero della stravaganza ed un così colossale smarrimento del buon senso e del gusto, ed escogiteranno chissà quale ingegnosa spiegazione. Ma forse dimenticheranno, fra le molte, la più semplice e vera, ed è che la strada diritta dell'arte è la più dura, e che quelle torte sono infinitamente più facili. È vero che non conducono alla mèta.

[1920].